

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

TOMUS III

**HUNGARIA
SZEGED
1976**

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ROMANICA
Tomus III

Hungaria
SZEGED
1976

Tomum redegit

Ladislaus MADÁCSY

Table des matières

Pages

I^{re} partie

László Madácsy: La Fontaine, "poète hongrois"	7-56
Árpád Berczik: Die französische Kultur in der ersten ungarischen Zeitschrift für Kompara- tistik	57-86
Jenő Németh: La raison d'être d'un genre "avorté"	87-153
Olga Penke: Gyula Illyés et la littérature française	154-187
Miklós Pálffy: Les Auxiliaires de mode dans le contexte: Fonctions Particulières	188-208

II^{me} partie

Jenő Koltay-Kastner: Il romanzo ellenistico nel rinascimento europeo ed ungherese	210-236
Erzsébet Timár: Classicismo nelle opere di Ugo Foscolo	237-247
Nándor Benedek: Le parole composte della lingua italiana contemporanea	248-270
Zsuzsanna Fábián: Una possibilità della rappresenta- zione del carattere attraverso il linguaggio	271-281

- 5 -

I^{re} partie



La Fontaine, "poète hongrois"

On sait que l'Europe du XVIII^e siècle est conquise par l'esprit et le goût français. Et sous l'influence de la République des Lettres une nouvelle conscience est en train de naître: la vocation de l'écrivain.

La littérature hongroise galvanisée des écrivains francisants absorbe des produits intellectuels des pays étrangers pour tenter à l'envie des voies nouvelles.

Pour l'écrivain hongrois un grand problème se pose: comment communiquer avec les autres sans se laisser annexer, comment profiter des incitations étrangères "pour élever la courbe de son moi réel".

"On ne se polit, on ne devient tout ce qu'on peut devenir qu'en frottant sa cervelle, dit Montaigne, contre celle des autres". Les produits intellectuels français importés en Hongrie dispersent les idées des lumières qui deviennent inspiratrices de tant de mouvements: littéraires, politiques, sociaux etc. ¹

Et ces mouvements prouvent qu'on échange les choses de l'esprit avec beaucoup de profit pour chacun et que les importations littéraires: ajoutent aux facultés créatrices littéraires des ferments et des modèles.

"Ce que les nations cherchent dans des beautés étrangères, c'est non pas tant des oeuvres à admirer que des sujets d'excitations pour elles-mêmes" dit Leon Daudet. ²

Au XVIII^e siècle il fut formellement défendu d'importer en Hongrie des ouvrages des écrivains de lumières et de tant d'autres encore, vus dangereux par la Bucher-Polizey /police de livres/ de la reine Marie Thérèse. ³

On établit la liste des livres prohibés, appelée Catalogus librorum prohibitorum, mais supprimé un peu plus tard, car les Hongrois s'en servaient pour faire leur commande de livres chez les marchands de livres contrebandiers.

Il faut dire que la plupart des livres prohibés furent d'origine française.⁴

Un Anglais, auteur d'une relation de voyage, qui parcourut toute l'Europe en compagnie d'un prince, c'est ainsi qu'il raconte les événements de son arrivée à Vienne :

"En entrant à Vienne, les postillons vous conduisent directement à la douane, où votre bagage est soumis à la plus exacte visite; il est impossible, par de bonnes paroles, ou même par de l'argent de s'y soustraire.

Comme on ne trouva rien dans le nôtre de contrebande, il fut transporté directement à notre logement, à l'exception de nos livres, que l'on garda pour pouvoir les examiner à loisir, et qui ne nous ont été rendus que quelques jours après. L'Impératrice a donné ordres précis, pour qu'aucun ouvrage impie, trop libre ou contre les mœurs, ne puisse entrer dans ses États ou passer entre les mains de ses sujets. Mahomet en personne seroit plutôt souffert à Vienne que les livres de cette espèce."⁵

Malgré le contrôle très sévère, beaucoup de nobles hongrois riches réussissent à jeter les fondements de leurs bibliothèques de famille.

Vers la fin du XVIII^e siècle il y a en Hongrie une vingtaine de bibliothèques privées où le nombre des livres s'élèvent de 2000 à 30.000. Le tiers en est français.⁶

Les nobles et les bourgeois riches envoient leurs jeunes filles dans des maisons d'éducation où elles peuvent apprendre le français. Il y a aussi beaucoup de familles aisées où des gouvernantes, institutrices françaises enseignent la langue la plus à

la mode. La reine Marie Thérèse fait sa correspondance en français, elle est alors imitée par le monde d'élite. On lit Montesquieu, Voltaire, Rousseau et les Encyclopédistes dans l'original ou dans des traductions allemandes. Il est interdit de traduire en hongrois les grands écrivains du XVIII^e siècle, mais ceux qui ne sont pas dangereux pour les sujets de l'empire autrichien, comme par exemple les grands écrivains du XVII^e siècle et encore D'Aulnoy, Raynal, Saculard d'Arnaut peuvent être traduits et lus. ⁷

Le contact de la culture et de la langue françaises ouvrit une fenêtre par où l'air frais put pénétrer à larges bouffées dans la vie hongroise pour ranimer les premiers apôtres de la Hongrie moderne. ⁸

Vers les années 1770 La Fontaine passe aussi au premier plan des préoccupations.

Pour la première fois c'est un comte hongrois, János Fekete /1741-1803/ qui en subit l'influence. Il est un des représentants les plus fervents des lumières. Il est en correspondance avec Voltaire. Ce comte d'une intelligence supérieure fait en français des poèmes, de la prose et de la correspondance qu'il publie sous ce titre : Mes rapsodies ou Recueil de différens Essais de vers et de prose du Comte de ^{xxx} A Genève 1781.

Dans la préface de son ouvrage il cherche à justifier ses écrits scabreux s'en rapportant à La Fontaine. Il faut savoir que le comte Fekete est le seul écrivain hongrois qui ose subir l'influence de la galanterie française de liberté de propos.

"Pour les pièces scabreuses, j'ose me flatter qu'on me les pardonnera, d'autant plus aisément qu'elles ont été faites à un âge où les contes de La Fontaine étaient mon Catéchisme.

Malheureusement il est plus aisé d'atteindre au degré libertinage de ces pièces, auxquelles le sage sourit quelque fois qu'à leur perfection".⁹

L'influence de La Fontaine se fait déjà sentir un peu plus tôt dans l'ouvrage d'un jésuite hongrois qui imitateur de La Fontaine - insère dans sa comédie quelques contes d'Esopé traduits par lui-même.¹⁰

La comédie et la traduction ont été écrites naturellement en langue française.

Les Grenouilles qui demandent un Roi

"Les Grenouilles un jour demandèrent un Roi. Jupiter, faisant droit sur leur humble requête,
Vous leur dépêche /sic!/ un Roi qu'il leur jette à la tête.
C'étoit un Soliveau, mal bâti comme moi.
Dieu sçait, comme en tombant, il remplit tout d'effroi.
Grenouilles de s'en fuir, de se sauver sous l'onde. Mais quand on vit pourtant qu'étoit doux et coi, Bien-tôt on le trouva le meilleur Roi du monde." ¹¹

En voilà une preuve de l'estime de La Fontaine même dans les maisons d'éducation hongroises. En ce qui concerne la traduction, il n'est pas difficile de constater que malgré le modèle et le titre pris à La Fontaine, ce jésuite de bonne volonté n'a pas réussi à faire ce qu'on appelle "une trahison créatrice."

Les meilleurs esprits de la deuxième moitié du XVIII^e siècle favorisent beaucoup l'intercommunication intellectuelle, comme une des plus sûres garanties du progrès général.

Ils ont le courage de croire que les mouvements littéraires les plus classiques peuvent être assimilables à la civilisation hongroise.

Malgré que le nom et les oeuvres de La Fontaine soient déjà connus en Hongrie, les premières traductions hongroises en paraissent un peu tard: entre les années 1770-80.

C'est un comte hongrois Gedeon Ráday /1713-1792/, bibliophile et littérateur, qui traduit quelques unes des Fables pour en faire la critique de sa société contemporaine. Dans la traduction de la fable intitulée La Grenouille qui veut se faire, aussi grosse que le Boeuf, du cas de la grenouille crevée il veut faire peur au comte, qui déploie une pompe de prince, au noble de campagne qui voudrait avoir des valets de chambre comme un grand seigneur, au bourgeois qui vit à la manière d'un magnat et à la paysanne qui singe la mode. ¹²

Ráday a encore traduit deux fables /La Fourmi et la Cigale, Le Corbeau et le Renard/, et voilà c'est avec la traduction de ces trois fables que commence une nouvelle vie du poète La Fontaine dans le milieu d'une langue étrangère, mais il est vu en premier lieu non pas comme poète, mais comme moraliste au nom de qui les traducteurs exprimaient pendant 150 ans des pensées politiques, critiques en temps de crise.

La vie amène toujours un moment de coïncidence entre l'apport exotique et les manifestations indigènes.

"Un succès prouve toujours quelque chose: qu'il s'est rencontré, à un certain moment, des concordances entre une oeuvre et un groupe." ¹³

La survie de 150 ans de La Fontaine en Hongrie nous suggère croire que toute oeuvre littéraire a des qualités singulières et inconnues qui ne se révèlent qu'à un certain moment, dans un certain milieu et dans des certaines circonstances.

"C'est à dire que les publics peuvent trouver dans l'oeuvre ce qu'ils désirent, alors que l'auteur n'a pas voulu expressément l'y mettre ou peut-être même n'y a jamais songé.

Il y a là une trahison, certes, mais une trahison créatrice... Trahison parce qu'elle place l'oeuvre dans un système de références /en l'occurrence linguistique/ pour lequel n'a pas été conçue, créatrice parce qu'elle donne une nouvelle réalité à l'oeuvre en lui fournissant la possibilité d'un nouvel échange littéraire avec un public plus vaste, parce qu'elle l'enrichit non simplement d'une survie, mais d'une deuxième existence." ¹⁴

József Péczei /1750 - 1792/, pasteur protestant, partisan des aspirations réformatrices du roi Joseph II, fait de La Fontaine, en le traduisant un poète-moraliste qui répond aux besoins de la critique sociale hongroise. Il se cache sous le nom de La Fontaine dont les fables lui servent de véhicules de ses idées politiques et sociales. C'est grâce aux fables bien choisies de La Fontaine qu'il a l'occasion - sans être contrôlé par la censure - de faire la critique sévère des lois injustes et cruelles du féodalisme hongrois /Les frelons et les mouches à miel/, de se moquer des nobles qui singent des moeurs étrangères /Le geai paré des plumes de paon/ et de se plaindre du sort malheureux du serf hongrois /La mort et le bûcheron/ livré à son maître pieds et poings liés.

Ces traductions représentent bien le milieu hongrois du XVIII^e siècle. Le traducteur Péczei ne fait que mettre à la place d'un mot un autre presque de même sens dans le titre Le serf-la mort, et voilà il réussit à faire sentir toutes les injustices sociales du système féodal. Le titre ainsi fait en hongrois veut dire: être serf = être condamné à mort. ¹⁵

C'est ainsi qu'on fait jouer à La Fontaine en des circonstances étrangères le rôle d'un critique social, rôle auquel notre poète n'a jamais pensé. ¹⁶

Le nouveau milieu dégagea de son oeuvre des qualités inconnues.

Le XIX^e siècle hongrois ne favorise pas beaucoup la fable. Malgré ce fait il y a de nombreux écrivains hongrois qui traduisent La Fontaine ou en subissent l'influence.

En 1840 par exemple Imre Lovász traduit et publie 17^e cent fables de La Fontaine illustrées, mais sans grand succès.

En Hongrie le XX^e siècle est l'époque de la renaissance de La Fontaine. Il y est encore découvert.

Ce fait singulier s'explique par plusieurs raisons.

a/ Après 1867 l'enseignement de la langue et de la civilisation françaises est devenu général dans les établissements d'éducation.

b/ La Fontaine figure avec 4 ou 5 fables dans tous les cours de français. 18

c/ Les élèves qui savent par coeur quelques-unes de ses fables sont éblouis du charme de son pessimisme souriant, de sa sagesse simple et sympathique, et de son langage ensorcelant qui chante dans les oreilles.

d/ Les ressorts secrets des actions de l'homme révélés dans les fables n'ont pas beaucoup changé depuis La Fontaine, c'est ainsi qu'il est resté poète vivant à toute époque.

e/ Le nom de La Fontaine commence à avoir un grand prestige qui prend son origine dans les traductions, dans les manuels scolaires et dans les études françaises et hongroises.

On traduit en hongrois l'étude de Nisard sur La Fontaine, 19 peu après Ignác Kont attire 20 l'attention des chercheurs hongrois sur des études françaises traitant l'oeuvre de La Fontaine.

En 1900 on fait la traduction hongroise de l'étude de Taine sur La Fontaine et la traductrice en présente des extraits en séances de l'Association littéraire Károly Kisfaludy. 21

Il est intéressant à remarquer que l'on puisse trouver dans des revues hongroises les comptes-rendus des études sur

La Fontaine parues en France /Pilon, Pelisson, Faguet, Louis Roche/ ou en Hongrie, comme si le grand poète avait été hongrois. 22

Et voilà au delà des frontières La Fontaine, poète français peut se vanter d'une clientèle relativement large dans l'espace, susceptible d'acroissement dans le temps, et toujours recrutée parmi des connaisseurs véritables.

La postérité commençant aux frontières, la renommée due à des motifs de la vie et de la pratique, motifs auxquels le poète n'aurait jamais osé penser.

Pour les fables de La Fontaine, les changements politiques et sociaux modifient les conditions, les critères, et créent pour le fond et la forme des dispositions consonantes que les contemporains n'avaient point connues.

Après le compromis austro-hongrois de 1867, en Hongrie on se hâte à renaître dans l'air libre de la littérature française.

C'est Paris, la ville lumière, la ville sacrée, la cité mère, la Mecque des artistes qui s'impose comme symbole de la liberté à la jeunesse hongroise.

Les nouvelles circonstances favorisent beaucoup la sympathie pour tout ce qui est français. On croit fermement que savoir parler français, connaître la littérature française c'est d'être armée contre l'influence de l'esprit allemand.

Et c'est en La Fontaine qu'on croit découvrir ce qu'il y a de plus général dans le génie français. En le lisant mot à mot, vers à vers, on révéla son secret : être libre avant tout et malgré tout. Cet amour de la liberté et toute sa conduite qui en découlait l'a fait aimer et le fera aimer.

En voilà la raison - il nous semble - pour laquelle on donne son nom à une association littéraire hongroise, fondée à Budapest, en 1920, nommée:

Association littéraire Jean La Fontaine

Sur les armes de l'Association on peut lire : Académie
Jean La Fontaine pour la coopération intellectuelle des nations.

L'Association se propose pour tâche de publier toutes les fables de La Fontaine en traduction hongroise à l'occasion du tricentenaire de sa naissance, de chercher les moyens pour entrer en bonne relation avec d'autres pays, surtout avec la France, de traduire en hongrois les chefs d'oeuvre des langues étrangères.

Pour éviter tout désagrément probable des autorités, l'Association déclare que ses membres ne s'occuperont pas de politique.

Malgré cela son activité a été regardée de travers, contrariée par la droite et non pas sans raison.

Sous le nom de La Fontaine se réunissaient écrivains et poètes hongrois qui-à vrai dire - essayaient de rester neutres dans la politique, mais ils servaient de tout leur trait de plume la cause de la réconciliation des peuples et celle de la liberté de l'homme. ²³

Malheureusement la Société La Fontaine n'a réussi à publier les fables de La Fontaine en hongrois qu'en l'année 1926, au lieu de l'année 1921, comme elles ont été prévues pour le tricentenaire de naissance du grand poète. ²⁴

La Société a choisi deux vers de La Fontaine comme devise:

"Travaillez, prenez de la peine,

C'est le fond qui manque le moins."

Dans l'atmosphère lourde et tendue de la vie hongroise des années 1920 ces deux vers choisis comme devise, sortis de leur milieu ont un sens beaucoup plus élargi, nuancé, même chargé du sens d'une attitude politique pleine de conscience de responsabilité.

En voilà un exemple et à la fois une preuve : combien le temps, le milieu et les circonstances peuvent changer le sens d'une phrase poétique.

La publication des fables de La Fontaine en hongrois fut un acte politique très considérable en 1926 et surtout en l'année 1942 où la France a été envahie par les Allemands.

Les traducteurs des fables, la Société avaient l'intention de donner à leurs compatriotes des leçons de clarté, de mesure de sociabilité en appelant leur attention sur le danger allemand imminent.

Une année plus tard, en 1943, un recueil de fables de La Fontaine parut encore traduites en hongrois par le poète Miklós Radnóti.

Il a trente ans au moment où la guerre éclate. Étant d'origine juive il ne se fait pas d'illusions sur son avenir parmi des loups hurlants. Il aurait pu se sauver à temps, mais il n'a pas voulu bouger de sa faction de poète. Il est resté à sa place, malgré la peur qui s'emparait de toute son âme. Voilà l'exemple rare de l'héroïsme humaniste sur le bûcher flamboyant.

Le poète poursuivi n'a qu'une seule arme pour se défendre : la poésie. Il ne trouve de vrais amis protecteurs que parmi les vieux classiques éternellement jeunes. L'appel au secours fera passer en acte ce qui a été créé avant l'heure des concordances entre La Fontaine et Miklós Radnóti.

"Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas déjà trouvé."

"Savez-vous, écrivait Baudelaire à un ami, pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement les sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant." 25

Pour Miklós Radnóti La Fontaine est avant tout "poète par excellence, conscient de sa valeur..., audacieux..., anarchiste..., un des plus révoltés de son temps qui défait l'alexandrin et ne respecte pas la césure sacrée..., comédien qui se cache bien..., qui se crée genre et forme pour rire des plus puissants." 26

A la hauteur de sa très noble tâche c'est Miklós Radnóti qui traduit pour la première fois La Fontaine comme poète et non pas comme moraliste.

Cette fois-ci il fait tout pour faire "la trahison créatrice" la plus parfaite qu'on puisse s'imaginer.

Il tente l'impossible de transmettre l'incommunicable dans un nouveau texte chargé de son intuition et de la crainte qui torturait son coeur.

Les vingt fables choisies par Miklós Radnóti pour les traduire, révèlent le monde étrange des forts et celui des faibles où la cruauté et la crainte sévissent. Et parce que "Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être" comme dit La Fontaine, il est ainsi permis à Radnóti de dire des vérités humaines sous le masque du poète français sans s'exposer au danger.

La première édition de 1943 de la traduction des vingt fables choisies fut bilingue, et en ce temps-là où le pays du poète offrait une vision d'apocalypse, lire le texte original et sa "trahison créatrice" c'était un plaisir à donner le frisson.

Par exemple combien ces vers ci-dessous de La Fontaine deviennent dans la traduction les confessions les plus intimes du poète traducteur:

"O, Jupiter, montre-moi quelque asile,
S'écria-t-il, qui me puisse sauver!"
/"O Jupiter, segits! elbukhatok tán
mig nem késő s megmentem életem!"/

Mais le poète sait bien que son profond soupire c'est en vain,
il n'y a plus d'espoir, Jupiter est très loin, alors il n'a d'autre
chose à faire que de braver le danger:

"La vraie épreuve de courage
N'est que dans le danger que l'on touche
du doigt"

/"A bátorságra nincsen próba
jobb, mint a hirtelen, bört horzsoló veszély..."/ ²⁷

/Le pâtre et le lion

Le lion et le chasseur/

Le faible n'a qu'une arme contre le fort: le ruse, en
voilà les cas du vieux coq avec le renard:

"Car c'est double plaisir de tromper le tompeur"

1943 c'est l'année du déchaînement de la terreur panique et la
crainte du danger terrifie les âmes. L'anxiété que cause la
prévision du mal est insupportable.

Poètes, écrivains et encore tant de gens suspects sont
surveillés, vexés par la police.

Voilà une fable de La Fontaine qui peint des gens dont
la vie est corrompue par la crainte.

"A la porte de la salle
Ils entendirent du bruit,
Le Rat de ville détail;
Son camarade le suit.

Le bruit cesse, on se retire...
C'est assez, dit le rustique...

.....

Fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre.!"

/"... háj hallatszik s innen-onnan
gyanus léptek neszei,
a városi patkány surran
s követi a mezei.
Ujra csend lett, visszatérnek...

Elég volt, - felelt a másik....

.....

Nem élvezet,

Hogyha jódolgunk felett,
rettegés lapul sötétén.!" 28

Radnóti a déjà touché du doigt le danger et il sait ce que cela veut dire si on entend du bruit, "à la porte de la salle." et il emploie avec un art inimitable des verbes, des noms pour traduire la peur envahissant toute son âme.

C'est hallucinant de lire la traduction ci-dessus qui sait évoquer l'époque terrible où des scélérats portaient la terreur dans la société.

Grâce à Radnóti les lecteurs de son temps pouvaient découvrir tant de coïncidences, tant d'allusions à leur situation désespérée dans les fables de La Fontaine qu'ils les lisaient comme poèmes modernes, échos sonores de leur douleur.

On n'aura qu'à lire p. e. :

.... "Un Lièvre apercevant l'ombre des ses oreilles
Craignit que quelque inquisiteur
N'allât interpréter à cornes leur longueur,
Ne les soutînt en tout à des cornes pareilles...."
J'aurai beau protester; mon dire et mes raisons
Iront aux Petites-Maisons..."

/" Egy nyul, meglátva nagy fulének hosszú árnyát,
félt, hogy néhány hóhérlegény
szarvnak kiáltja ki fulét s a sok kemény
döfős szarvaknak is majd benne véli párját...
... és tiltakozhatom, az érv bármily remek:
sóhivatalba küldenek."/29

Radnóti traduit ce mot : inquisiteur = hóhérlegény qui veut dire
mot à mot: valet de bourreau, mais cela rappelle une expression
faite pendant la guerre : keretlegény signifiant le soldat
chargé de surveiller, de torturer les juifs envoyés aux champs
de mine.

La Fontaine donne aussi l'occasion à Radnóti qu'il puisse
s'adresser tout droit aux Allemands:

Cruels humains! vous tirez de nos ailes
De quoi faire voler ces machines mortelles.
Mais ne vous moquez point, enrence sans pitié:
Souvent il vous arrive un sort comme le nôtre." *

/... "Szörnyemberek! a tollunkból kitéptek,
hogy jobban szálljanak e gyilkos, karcsu gépek.
De irgalmatlan faj, csak el ne bizd magad,
akár miénk, olyan lesz sorsod, oly kegyetlen..."

/L'oiseau blessé d'une flèche/ 30

En 1943 c'étaient plus que des paroles prophétiques.

"Les cruels humains" ont du talent à inventer des méthodes
redoutées à appliquer à la torture et c'en est une de souiller
tout ce qui est beau, noble, humain.

Et voilà encore La Fontaine qui est à l'aide de Radnóti pour
qu'il puisse dire toute sa répulsion à ces "inquisiteurs":

* Relevé par l'auteur

Ceci s'adresse à vous, esprits du dernier ordre
Qui, n'étant bons à rien, cherchez sur tout à mordre.
Vous vous tourmentez vainement.
Croyez-vous que vos dents impriment leurs outrages
Sur tant de beaux ouvrages?
Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant.

/... "Ez néktek szól ma itt, silány, alantas lelkek,
ti semmire se jók, kik mégis marni mertek, -
hiába minden mérgetek!
Hát árthattok ti, bár fogaitok kívánsnak,
oly sok szép alkotásnak?
Martok, de bronz, acél s gyémánt a műremek." / 31

/Le serpent et la lime/

Ces fables choisies et traduites par Radnóti sont devenues
la lecture, le bréviaire d'énergie d'un public prédisposé qui-en des
temps troubles-tirait parti des plus minces ressources.

..."Hélas! on voit que de tout temps
Les petits ont pâti des sottises des grands."

/Igy van! s bár mindig más a kor,
bolond nagyok miatt kis ártatlan lakol." / 32

Cela ne console pas ceux qui vont à la mort, mais "la manière
dont une vérité est dite est plus utile à l'humanité même que
cette vérité." /Buffon/

La haine de l'injustice et de l'inhumain fut pour beaucoup
dans le succès des fables de La Fontaine en Hongrie.

"La Fontaine dans" la trahison créatrice" a rendu un grand service à un public qui ne pouvait se réfugier qu'auprès des lettres; la sagesse du vieux classique éveilla en lui le vouloir-vivre pendant les années de désespoir:

..."Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage",..

/..."kitartás és kellő idő
Dühnél és erőnél többet ér."/ 33

L'idée se transformant en action retrouve des consonnances dans un public prédisposé.

"On donne des conseils, on n'inspire pas de conduite" disait La Rochefoucauld. Cette-fois on inspirait de la conduite et le conseil reçu fut bien interprété.

En voilà une preuve de plus que la littérature ait son ample part dans bien des phénomènes de la vie collective.

La fortune de La Fontaine en Hongrie prouve que "rien ne peut faire prévaloir l'utilisation sociale qu'un livre trouvera jamais." 34

Si on cherche des raisons à de nombreuses traductions, 35 à la réputation toujours grandissante dans le temps et au rôle social et politique de La Fontaine qu'il joua en Hongrie, il nous semble qu'il y en ait une seule: c'est que son oeuvre est un témoignage de vérité.

En cas de lui il y avait des circonstances /sociales, politiques, pédagogiques, artistiques/ - on les a vue - qui favorisaient la survie de son oeuvre.

Les "trahisons créatrices" l'ont incorporée dans la trame de la littérature hongroise.

László MADÁCSY

Les fables de La Fontaine en hongrois

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
L'Aigle et la Pie	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
L'Aigle et le Hibou	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954
L'Aigle et l' Escarbot	Béla Vikár	1926
L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un champ	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954
Le Chat et la Souris	Béla Vikár	1926
L'Amour et la Folie	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Ágnes Nemes Nagy	1954
L'Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
L'Ane et le Chien	Béla Vikár	1926
	Erik Majtényi	1963
L'Ane et le petit Chien	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
	Erik Majtényi	1963

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
L'Ane et ses Maîtres	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
L'Ane portant des reliques	Imre Lovász	1840
	Alajos Primóczi Szent-	
	Miklósy	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
L'Ane vêtu de la peau du Lion	István Hatvani	1799
	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1942
Un animal dans la Lune	Béla Vikár	1926
Les animaux malades de la peste	Árpád Zempléni	1906
	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954
L'Araignée et l'hirondelle	Béla Vikár	1926
L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
L'Avantage de la Science	Árpád Zempléni	1926
	László Kálnoky	1954
L'Avare qui a perdu son trésor	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Bassa et le Marchand	Béla Vikár	1926
La Belette entrée dans un grenier	Béla Vikár	1926
Le Berger et la mer	Béla Vikár	1926
Le Berger et le Roi	Béla Vikár	1926
Le Berger et son troupeau	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954
La Besace	Andor Kozma	1926
	Sándor Weöres	1954
Le Bûcheron et la Mercure	Béla Vikár	1926
	Zoltán Jékely	1954
Le Cerf et la Vigne	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Cerf malade	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
Le Cerf se voyant dans l'eau	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
	György Rónay	1957

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Chameau et les bâtons flottants	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954
Le Charlatan	Béla Vikár	1926
	Erik Majtényi	1963
Le Chartier embourbé	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954
Le Chat et le Rat	Béla Vikár	1926
Le Chat et le Renard	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Chat et les Deux Moineaux	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Chat et un vieux Rat	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Chat, la Belette et le petit Lapin	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
	Zoltán Jékely	1954
La Chatte métamorphosée en femme	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
La Chauve-Souris et les deux Belettes	Béla Vikár	1907
	László Lator	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard	Béla Vikár	1926
Le Chêne et le Roseau	Béla Vikár	1908
	Ödön Jakab	1920
	György Rónay	1954
Le Cheval et l'Ane	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Lajos Nyéki	1954
Le Cheval et le Loup	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Lajos Áprily	1954
Le Cheval s'étant voulu venger du cerf	József Péczeli	1788
	Béla Vikár	1926
Le Chien à qui on a coupé les oreilles	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Chien qui porte à son cou le diné de son maître	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
Le Cierge	Béla Vikár	1926
La Cigale et la Fourmi	Gedeon Ráday	1780 körül
	Imre Lovász	1840
	Dezső Kosztolányi	1916

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
La Cigale et la Fourmi	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	György Rónay	1957
Le Coche et la Mouche	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Árpád Zempléni	1910 körül
	Béla Vikár	1926
	Dezső Kosztolányi	1921
	György Rónay	1957
Le Cochet, le Chat et le Souriceau	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Cochon, la Chèvre et le Mouton	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
La Colombe et la Fourmi	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Combat des Rats et des Belettes	Béla Vikár	1926
Le Cygne et le Cuisinier	Béla Vikár	1926
Les Compagnons d'Ulysse	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
Le Conseil tenu par les Rats	Ferenc Verseggy	1806
	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Contre ceux qui ont le goût difficile	Béla Vikár	1926
Le Coq et la perle	Imre Lovász Alajos Primóczi Szent-Miklóssy Ödön Jakab Béla Vikár	1840 1840 1921 1926
Le Coq et la Perle	László Tiboldi	1935
Le Coq et le Renard	Béla Vikár Miklós Radnóti	1926 1942
Le Corbeau et le Renard	Gedeon Ráday Imre Lovász Dezső Kosztolányi Ödön Jakab Béla Vikár György Rónay	1780 körül 1840 1916 1921 1926 1957
Le Corbeau, la Gazelle et la Tortue et le Rat	Béla Vikár Ágnes Nemes Nagy	1926 1954
Le Corbeau voulant imiter l'Aigle	Imre Lovász Béla Vikár	1840 1926
La Cour du Lion	Imre Lovász Árpád Zempléni László Later	1840 1910 körül 1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Curé et le Mort	Árpád Zempléni	1910 körül
	Béla Vikár	1926
Daphnis et Alcimadure	Béla Vikár	1926
Démocrite et Alcimadure	Béla Vikár	1926
Le Dépositaire infidèle	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954
Les Deux Amis	József Péczeli	1788
	Ferenc Verseghy	1806
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
Les Deux Aventuriers et le Talisman	Béla Vikár	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954
Les Deux Chèvres	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
Les Deux Chiens et l'Ane mort	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Les Deux Coqs	Árpád Zempléni	1910 körül
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Les Deux Mulets	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1920
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils	Béla Vikár	1926
Les Deux Pigeons	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Árpád Zempléni	1926
	Béla Vikár	1926
Les Deux Pigeons	Ágnes Nemes Nagy	1954
Les Deux Rats, le Renard et l'Oeuf	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Les Deux Taureaux et une Grenouille	József Péczeli	1788
	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Miklós Radnóti	1943
	György Rónay	1957
Les Devineresses	Béla Vikár	1926
La Discorde	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Discours à Madame de la Sablière	Béla Vikár	1926
Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld	Béla Vikár György Rónay	1926 1954
Le Dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues	Béla Vikár	1926
L'Ecolier, le Pédant et le Maître d'un jardin	Imre Lovász Béla Vikár László Tiboldi	1840 1926 1935
L'Ecrevisse et sa fille	István Hatvani Imre Lovász Béla Vikár	1799 1840 1926
L'Education	Béla Vikár	1926
L'Eléphant et le Singe de Jupiter	Imre Lovász Béla Vikár	1840 1926
L'Enfant et le Maître d'école	Árpád Zempléni Béla Vikár	1910 körül 1926
L'Enfouisseur et son compère	Béla Vikár	1926
Le Faucon et le Chapon	Béla Vikár György Rónay	1926 1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
La Femme noyée	Béla Vikár	1926
Les femmes et le secret	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
Le Fermier, le Chien et le Renard	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954
La Fille	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954
	György Rónay	1957
La Forêt et le Bucheron	István Hatvani	1799
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
La Fortune et le Jeune Enfant	Béla Vikár	1926
Un Fou et un Sage	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
Le Fou qui vend la sagesse	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Ágnes Nemes Nagy	1954
Les Frelons et les Mouches à miel	József Péczeli	1788
	Béla Vikár	1926
	Árpád Zempléni	1910 körül
	Lőrinc Szabó	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Geai paré des plumes du Paon	József Péczeli	1788
	Ödön Jakab	1921
	László Tiboldi	1935
	Miklós Radnóti	1942
La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
Le Gland et la Citrouille	István Hatvani	1799
	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Erik Majtényi	1963
La Goutte et l'Araignée	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954
La Grenouille et le Rat	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1910 körül
	Béla Vikár	1926
La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf	Gedeon Ráday	1780 körül
	József Péczeli	1788
	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Miklós Radnóti	1943
	Lajos Nyéki	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Les Grenouilles qui demandent un roi	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
Le Héron	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
L'Hirondelle et les petits Oiseaux	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses	József Péczeli	1788
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
L'Homme et la Couleuvre	József Péczeli	1788
	Árpád Zempléni	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954
L'Homme et la Puce	Béla Vikár	1926
L'Homme et l'Idole de Bois	Béla Vikár	1926
L'Homme et son image	Béla Vikár	1926
L'Homme qui court après la Fortune et l'homme qui l'attend dans son lit	Béla Vikár	1926
L'Horoscope	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
L'Huître et les Plaideurs	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
L'Huître et les Plaideurs	László Tiboldi	1935
	László Kálnoky	1954
L'Ingratitude et l'injustice des hommes envers la Fortune	Béla Vikár	1926
L'Ivrogne et sa femme	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
Le Jardinier et son Seigneur	József Péczeli	1788
	Árpád Zempléni	1904
	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
	György Rónay	1957
La Jeune Veuve	Imre Lovász	1840
	László Tiboldi	1935
	Béla Vikár	1942
	Lőrinc Szabó	1954
	György Rónay	1957
Le Juge arbitre, L'Hospitalier et le Solitaire	Béla Vikár	1926
Jupiter et le Métayer	Béla Vikár	1926
Jupiter et le Passager	Béla Vikár	1926
Jupiter et les Tonnerres	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Laboureur et ses Enfants	Ödön Jakab	1921
	Dezső Kosztolányi	1921
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
La Laitière et le pot au lait	József Péczeli	1788
	Ferenc Verseghy	1806
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
La Lice et sa compagne	Béla Vikár	1926
Le Lièvre et la Perdrix	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Lièvre et la Tortue	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
Le Lièvre et les Grenouilles	József Péczeli	1788
	István Hatvani	1799
	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
La Ligue des Rats	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Lion	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Lion abattu par l'Homme	Ferenc Verseghy	1806
	Dezső Kosztolányi	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	György Rónay	1957
Le Lion amoureux	István Hatvani	1799
	Béla Vikár	1926
Le Lion devenu vieux	Alajos Primóczi	
	Szentmiklóssy	1840
	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Lajos Nyéki	1954
	György Rónay	1957
Le Lion et l'Ane chassant	Béla Vikár	1926
Le Lion et le Chasseur	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Miklós Radnóti	1943
Le Lion et le Moucheron	József Péczeli	1788
	János Kis	1805
	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
	Erik Majtényi	1963

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Lion et le Rat	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Lion, le Loup et le Renard	Árpád Zempléni	1910
	Béla Vikár	1926
Le Lion, le Singe et les deux Anes	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Lion malade et le Renard	Árpád Zempléni	1910
	Dezső Kosztolányi	1916
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
Le Lion s'en allant en guerre	Béla Vikár	1926
	Lajos Áprily	1954
La Lionne et l'Ourse	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Loup devenu Berger	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Loup et la Cigogne	Imre Lovász	1840
	Alajos Primóczi	
	Szent-Miklós	1840
	Dezső Kosztolányi	1916
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
	György Rónay	1957

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Loup et l'Agneau	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1910
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
	György Rónay	1957
Le Loup et le Chasseur	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954
Le Loup et le Chien	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Andor Kozma	1926
	László Tiboldi	1935
	Lőrinc Szabó	1954
	György Rónay	1957
Le Loup et le Chien maigre	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Loup et le Renard	Béla Vikár	1926
Le Loup et les Bergers	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Le Loup, la Chèvre et le Chevreau	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Lajos Áprily	1954
Le Loup, la Mère et l'Enfant	Árpád Zempléni	1910
	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable Le nom du traducteur La date de la traduction

Le Loup plaidant contre le	Imre Lovász	1840
Renard par-devant le Singe	Béla Vikár	1926

Les Loups et les Brebis	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954

Le Mal marié	Béla Vikár	1926
--------------	------------	------

Le Marchand, le Gentilhomme,	Béla Vikár	1926
le Pâtre et le Fils de Roi	László Kálnoky	1954

Le Mari, la Femme et le Voleur	Béla Vikár	1926
-----------------------------------	------------	------

Les Médecins	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926

Les Membres et l'Estomac	József Péczeli	1788
	Béla Vikár	1926

Le Meunier, son Fils et l'Ane	Ferenc Verseggy	1806
	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954

Le Milan et le Rossignol	Alajos Primóczy	
	Szentmiklóssy	1840
	Árpád Zempléni	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954

Le Milan, le Roi et le Chasseur	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
La Montagne qui accouche	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
La Mort et le Bûcheron	József Péczeli	1788
	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	György Rónay	1957
La Mort et le Malheureux	Béla Vikár	1926
La Mort et le Mourant	Béla Vikár	1926
La Mouche et la Fourmi	József Péczeli	1788
	Árpád Zempléni	1910
	Béla Vikár	1926
Le Mulet se vantant de sa généalogie	Alajos Primóczi	
	Szentmiklóssy	1840
	Árpád Zempléni	1926
	László Tiboldi	1935
	Miklós Radnóti	1943
	László Lator	1954
Les Obsèques de la Lionne	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
	Lőrinc Szabó	1954
	Endre Vajda	1962

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
L'Oeil du Maître	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Zoltán Jékely	1954
L'Oiseau blessé d'une flèche	Alajos Primóczi	
	Szent-Miklóssy	1840
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette	Béla Vikár	1926
L'Oracle et l'Impie	Béla Vikár	1926
Les Oreilles du Lièvre	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
	György Rónay	1957
L'Ours et l'Amateur des jardins	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
	Károly Szász	1873
	Ágnes Nemes Nagy	1954
L'Ours et les deux Compagnons	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
Le Paon se plaignant à Junon	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Parole de Socrate	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Zoltán Jékely	1954
Le Pâtre et le Lion	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Paysan du Danube	Árpád Zempléni	1910
	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954
La Perdrix et les Coqs	Béla Vikár	1926
Le Petit Poisson et le Pêcheur	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Phébus et Borée	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
Philomèle et Progné	Béla Vikár	1926
Le Philosophe scythe	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Sándor Weöres	1954
Les Poissons et le Cormoran	Imre Lovász	1840
	György Rónay	1957
	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Pot de terre et le Pot de fer	Imre Lovász Ödön Jakab Béla Vikár György Rónay Erik Majtényi	1840 1921 1926 1957 1963
La Poule aux oeufs d'or	Alajos Primóczy Szent-Miklóssy Ödön Jakab Béla Vikár	1840 1921 1926
Pour Monseigneur le Duc du Maine	Béla Vikár	1926
Le Pouvoir des fables	Ferenc Versegby Béla Vikár György Rónay	1806 1926 1954
La Querelle des Chiens et des Chats et celle des Chats et des Souris	Béla Vikár	1926
Le Rat de ville et le Rat des champs	Imre Lovász Ödön Jakab Andor Kozma Miklós Radnóti György Rónay	1840 1921 1926 1943 1957
Le Rat et l'Eléphant	Béla Vikár László Kálnoky	1926 1954
Le Rat et l'Huitre	Imre Lovász Béla Vikár Lőrinc Szabó	1840 1926 1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Rat qui s'est retiré du monde	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Lőrinc Szabó	1954
Le Renard anglais	Béla Vikár	1926
Le Renard ayant la queue coupée	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Renard et la Cigogne	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	Lajos Áprily	1954
Le Renard et le Bouc	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1910
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	László Lator	1954
Le Renard et le Buste	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	Erik Majtényi	1963
Le Renard et l'Ecureuil	Béla Vikár	1926
Le Renard et les Poulets d'Inde	Béla Vikár	1926

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Renard et les Raisins	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	László Lator	1954
Le Renard, le Loup et le Cheval	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
Le Renard, le Singe et les Animaux	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Erik Majtényi	1963
Le Renard, les Mouches et le Hérisson	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Ágnes Nemes Nagy	1954
Rien de trop	Béla Vikár	1926
Le Rieur et les Poissons	Béla Vikár	1926
Le Satyre et le Passant	Árpád Zempléni	1904
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Le Savetier et le Financier	Imre Lovász	1840
	Ödön Jakab	1921
	Árpád Zempléni	1926
	Sándor Weöres	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Serpent et la Lime	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Miklós Radnóti	1943
Simonide préservé par les Dieux	Béla Vikár	1926
Le Singe	Béla Vikár	1926
Le Singe et le Chat	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
	László Kolnoky	1954
Le Singe et le Dauphin	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954
Le Singe et le Léopard	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
Le Soleil et les Grenouilles	József Péczeli	1788
	Alajos Primóczy	
	Szent-Miklóssy	1840
	Árpád Zempléni	1910
	Béla Vikár	1926
	Lajos Áprily	1954
Le Songe d'un habitant du Mogol	Béla Vikár	1926
Les Souhaits	Béla Vikár	1926
	László Kálnoky	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Les Souris et le Chat-huant	Imre Lovász	1840
	Árpád Zempléni	1926
La Souris métamorphosée en Fille	Béla Vikár	1926
Le Statusire et la statue de Jupiter	Alajos Primóczi	
	Szent-Miklóssy	1840
	Béla Vikár	1926
	Zoltán Jékely	1954
Le Testament expliqué par Esope	Béla Vikár	1926
La Tête et la Queue du Serpent	Béla Vikár	1926
Du Thésariseur et du Singe	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
Tircis et Amarante	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954
Le Torrent et la Rivière	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
La Tortue et les deux Canards	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	Zoltán Jékely	1954
Le Trésor et les deux Hommes	Béla Vikár	1926
	László Tiboldi	1935
	György Rónay	1954

Le titre de la fable	Le nom du traducteur	La date de la traduction
Le Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954
Les Vautours et les Pigeons	Ödön Jakab	1921
	Béla Vikár	1926
Le Vieillard et l'Ane	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
	Erik Majtényi	1963
Le Vieillard et les trois Jeunes Hommes	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	László Lator	1954
Le Vieillard et ses Enfants	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
La Vieille et les deux Servantes	Béla Vikár	1926
Le Vieux Chat et la jeune Souris	Béla Vikár	1926
Le Villageois et le Serpent	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1957
Les Voleurs et l'Ane	Imre Lovász	1840
	Béla Vikár	1926
	György Rónay	1954

Notes

- 1, István Sötér, Magyar-francia kapcsolatok, Budapest, 1946
pp. 101-157.
- 2, Cité par Baldensperger, La littérature, Paris, 1913. p. 172.
- 3, Zoltán Baranyai, A francia nyelv és műveltség Magyarországon,
Budapest, 1920. p. 64.
- 4, Adolf Wiesner, Denkwürdigkeiten der oesterreichischen Zensur vom
Zeitalter der Reformazion bis auf die Gegenwart.
Stuttgart, 1847. p. 131. Cité par Baranyai
- 5, Lettres d'un voyageur anglois, 2 tomes, 1782. pp. 243-244.
Cité par Zoltán Baranyai. ou. c. p. 63.
- 6, Cp. : Z. Baranyai: ou. c. pp. 58-61.
- 7, István Sötér, ou. c. pp. 117-119.
- 8, Alexandre Eckhardt, Le génie français, Paris, 1942. p. 271.
- 9, Zoltán Baranyai : ou. c. p. 52.
- 10, Esope au Collège, drame comique en cinq actes. Représentée
par la Jeune Noblesse de la Maison des Pension-
naires a Edembourg en Hongrie dont la direction
est confiée aux peres de la Compagnie de Jésus,
L'an 1772.
- 11, Z. Baranyai, ou. c. p. 78.
- 12, J. Váczy, Gróf Ráday Gedeon Összes művei Budapest, 1892. p. 6.

A békáról

/La Fontaine-t szabadon követve/

... Így jár, a ki sorsán felyül héjáz.

Most már sok gróf merő hercegi pompát üz,

S minden kis ur komornyikra vágy,

A burgerség pedig úgy él, mint egy fő-ember

Még a paraszt menyecskék is most már

Módin kapók. Nem tarthat ez soká;

Oh, be szentül mondták a régiek :

Addig nyujtózz, a meddig lepled ér ! "

- 13, Baldensperger, ou. c. p. 203.
- 14, Robert Escarpit, Sociologie de la Littérature, Paris, 1964. p.112.
- 15, Sándor Takáts, Péczeli József meséi. Budapest, s.d. pp. 16-19.
- 16, C.f.: a, Ferenc Versey Magyar aglája avvagy kellemetesen mulató
Nyájaskodások különféle versnemekben.
b, János Kiss - voir : Nándor Ember, A magyar oktató mese
története, 1786-1807. Irodalmi történeti Közlemények,
1918. p. 387.
c, Benedek Virág - voir : Sámuel Kálmán, A magyar fabula
története, Budapest, s.d. p. 46.
d, András Fáy - voir : Kálmán Sámuel, ou. c. p. 53.
e, Alajos Szent-Miklóssy - voir : Alajos Szent-Miklóssy,
Mesék, Pest, 1840. pp. 84-90.
f, Ágost Greguss - voir : Ágost Greguss Meséi, Budapest,
1888.
- 17, Imre Lovász, Száz mese száz képpel, La Fontaine után, Pest, 1840.
- 18, a, Gyula Tölgyi : Francia nyelvtan
A reáliskolák II. és III. osztálya számára
Bp. 1877.
László Sasvári : Francia olvasókönyv
Iskolai és magánhasználatra Bp. 1878.
Gyula Schlott: Francia olvasókönyv gymnasiumi és real-
tanodai használatra Bp. 1878.
Gyula Haraszti: A francia költészet ismertetése
Olvasókönyv középiskoláknak és magánhasználatra
Bp. 1886.
Leo Salamin : Elemi francia Nyelvtan Reál-Kereskedelmi
valamint Felső Leányiskolák számára. Bp. 1889.
Antonia De Gerando : Francia olvasókönyv
A magyarországi felsőbb leányiskolák
II-III-IV. oszt. számára. Pozsony, 1896.

- b, Gyula Theisz : A francia nyelv felső tanfolyama
/Szemelvények/ Bp. 1901.
- Alajos Mendlik : Francia olvasmányok kezdők számára.
Reáliskolai használatra. Bp. 1902.
- Klimo-Bartos: Rendszeres francia nyelvtan Olvasó és gyakorló-
könyv. Bp. 1902.
- Ignác Gábor: Anthologie des poètes français
Segédkönyvek a francia nyelv és irodalom tanítá-
sához. Pozsony, 1903.
- La Fontaine : Choix de fables
Életrajzzal ellátta Otrok Mihály Pozsony, 1903.
- Bartos - Chovancsák : Francia nyelvtan /Módszeres tanmenet/
és olvasókönyv iskolai és magánhasználatra
Bp. 1908.
- Ede Macher : Francia irodalmi olvasókönyv II. köt.
A reáliskolák VII. és VIII. osztálya számára.
Bp. 1912.
- Ede Macher : Francia olvasókönyv
A felső leányiskola és leánygimnáziumok V.-VI.
osztálya számára Bp. 1916.
- Gyula Theisz : Francia nyelviskola, II. rész
A leányiskola V. és VI. osztálya számára, Bp.
1921.
- Géza Birkás : Francia nyelvkönyv
A leányközépiskolák III. és IV. osztálya
számára. Bp. 1922.
- c, Géza Birkás: Francia irodalmi olvasókönyv
A reáliskolák, leánygimnáziumok VII. és VIII.
osztálya számára Bp. 1923.
- Géza Birkás : Francia nyelvkönyv
A leányközépiskolák V. és VI. osztálya számára
Bp. 1924.

- Gyula Theisz : Francia nyelviskola
A reálgimnáziumok V. osztálya számára
Bp. 1924.
- Géza Birkás: Francia nyelvkönyv
A leányközépiskolák III. és IV. osztálya számára
Bp. 1927.
- Gyula Theisz: Francia nyelviskola
A reáliskolák III. és IV. osztálya számára
Bp. 1927.
- Gyula Theisz : Francia nyelvkönyv
A leányliceumok és leánykollégiumok V. osztálya
számára Bp. 1927.
- Géza Birkás : Francia irodalmi olvasókönyv
A reálgimnáziumok és a leányközépiskolák számára
Bp. 1930.
- Géza Bárczi : Francia irodalmi olvasókönyv
A reálgimnáziumok és reáliskolák VIII. osztálya
számára Bp. 1930.
- Petrich-Sényi : Francia nyelvkönyv
A leánygimnáziumok, leányliceumok és leány-
kollégiumok VIII. osztálya számára Bp. 1934.
- Velledits-Rakitovszky : Francia nyelvkönyv Bp. 1937.
- 19, Károly Szász, Egy fejezet Nisard Francia irodalomtörténetből.
Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1879. pp. 225-250.
- 20, Ignác Kont, Francia irodalom, Egyetemes Philológiai Közlöny,
1892, pp. 492-497.
- 21, Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1901-1902. p. 12.
- a, R.: L. Barbarics, Péczely József és La Fontaine,
Egyetemes Philológiai Közlöny, 1887. pp. 546 - 554.
 - b, R.: La Fontaine, Budapesti Szemle, 1912, pp.
313-314.
 - c, E. : Pellisson Maurice, Les hommes de lettres
aux XVIII^e siècle, Magyar Könyvszemle, 1912,
p. 77.
 - d, Elek Oszkár, La Fontaine, Budapesti Szemle, 1914.
pp. 301-318.

23, La direction de la Société La Fontaine : Président: János
Csengery, de l'Académie des Sciences de Hongrie
Coprésident: Sándor Glesswein, de l'Académie
des Sciences de Hongrie
Secrétaire général: Béla Vikár, de l'Académie
des Sciences de Hongrie

Des publications de la Société La Fontaine :

La Fontaine Összes meséi, Budapest, 1926.

II^e édition, Budapest, 1942.

Béla Vikár, Kalevela, 3 tomes, Budapest, 1940

Ferenc Hont, Az eltűnt magyar színjáték,

Budapest, 1940

Janus Pannonius, A Duna mellől, Geréb László

fordításában, Budapest, 1940

24, Béla Vikár, A La Fontaine Irodalmi Társaság kilencedik éve. Főtit-
kári jelentés. Budapest, 1929. p. 6.

25, Cité par Baldensperger, La Littérature, Paris, 1919. p. 167.

26, La Fontaine, Fables choisies, Traduction hongroise par Miklós
Radnóti, Budapest, 1943. Préface, pp. 5-11.

27, La Fontaine ... par Miklós Radnóti, ou. c. p. 18.

28, La Fontaine... Miklós Radnóti, ou. c. p. 25.

29, " " ou. c. p. 29.

30, " " ou. c. p. 33.

31, " " ou. c. p. 36.

32, " " " p. 44.

33, " " " p. 51.

34, Baldensperger, ou. c. p. 244.

35, Préparé par M. Gálffy sous la direction de M. Madácsy

Die französische Kultur in der ersten ungarischen Zeitschrift
für Komparatistik

1. In der Geschichte der Wissenschaften ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Bewegung, der Positivismus mit wuchtiger Kraft aufgetreten. Die Grundlage dieser geistigen Richtung war die von dem Franzosen Auguste Comte begründete und von den englischen Denkern John Stuart Mill und Herbert Spencer weiterentwickelte Philosophie, die anstelle der aus Deduktion abgeleiteten allgemeinen Probleme dem auf Induktion basierten analytischen Verfahren nachging und nicht mehr spekulativ grübelte, sondern betrachtete die Fakten und die aus ihnen erschlossenen Folgerungen als Maßstab der Wahrheit. Die Basis dieser Philosophie war gewissermaßen der Agnostizismus, doch hatten ihre Anhänger die Forschungsarbeit mit gewissenhafter Gründlichkeit durchgeführt.¹

Der wissenschaftliche Positivismus hat enge Beziehungen mit der sprunghaften Entwicklung der Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts: die auf exakten Methoden begründeten zuverlässigen Ergebnisse der Naturwissenschaften haben die mit weniger sicheren Forschungsmethoden minder eindeutige Resultate erzielenden Gesellschaftswissenschaftler sozusagen be- rauscht. Zu diesen gehören die Geschichtswissenschaftler und damit auch die Literaturhistoriker. Und die Einwirkung des Positivismus auf die Literaturforscher war auch deshalb tief und bleibend, weil die Literaturgeschichte im besagten Zeitraum den schmerzhaften Übergang zur Wissenschaft durchleben mußte, als in der Entwicklungs- phase die Materialsammlung an der Reihe war.

Wie der Positivismus selbst vorerst in der französischen Philosophie wurzelte, so war auch die positivistische Literatur- geschichte - wenigstens in ihren Ansätzen - fast ausschließlich

französisch gefärbt. Ihr Apostel war Hyppolite Taine /1828-1893/, der Comte-s auf die Gesellschaftswissenschaften angewandte Theorie auf die Geschichtswissenschaften und innerhalb dieser auf die Literaturgeschichte applizierte, und verkündete, daß die Literatur - ein Produkt des Menschen und des menschlichen Geistes - von drei Voraussetzungen abhängig wäre, von den Fakten der "race", des "milieu" und des "moment". Um ein Genie verstehen zu können, muß man noch ein Kennzeichen beachten, nämlich die "herrschende Begabung", die "faculté maitresse".²

Der Positivismus - ergänzt mit den Taine-schen Kriterien - war eine gefällige Theorie, da mit ihrer präkonzipierten Struktur fast alle Erscheinungen des Geistes und dessen Trägers, des Menschen zu erklären waren. Diese Theorie hat sich in ganz Europa rasch verbreitet, sie regierte auf dem Gebiet der Gesellschaftswissenschaften fast ausschließlich und erst nach der Jahrhundertwende hat der Geistesgeschichte weichen müssen, doch als Methode lebt sie auch jetzt in den französischen Gesellschaftswissenschaften, allerdings in einer veränderten, gemilderten Form.

Der Einwirkung des Positivismus konnte sich auch das ungarische Geistesleben nicht entziehen. Diese ungarische Geisteswelt stand allerdings - der geologischen Lage Ungarns und seinen Traditionen entsprechend - eher unter dem Einfluß der Anziehungskraft der deutschen Gelehrsamkeit. Doch seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts haben die ungarische Sprache und die Wissenschaften so manches aus Frankreich gelernt und es entstand eine frankophile Richtung in der ungarischen Gelehrsamkeit. Es ist nicht zu staunen, daß der Positivismus und dessen Taine-sche Qualifizierung von den ungarischen Gelehrten fast unverzüglich als ihre eigene Konzeption angenommen wurden, und dies umso mehr, da Taine in seiner Betrachtungsweise der "race" so viel "Ähnliches mit Herders "Volkstum" bezeugte, und weil der hervorragendste deutsche Forscher

des literarischen Positivismus Wilhelm Scherer /1841-1886/ auf Taine-s Spuren eine einnehmende Theorie ausgearbeitet hat, deren Pfeiler bei ihm "das Ererbte", "das Erlernte" und "das Erlebte" waren, d. h. er untersuchte, was der Schriftsteller von seinen Ahnen überliefert bekam, was er in der literarischen Traditionen vorfand und was er erlebte. Der deutsche Positivismus basierte auf die Mikrophilologie, die die dichterische Persönlichkeit in den Hintergrund drängte und dafür in der "Andacht zum Kleinen", nicht selten in einer Akririe zum Vorschein kam. Schon hier können wir den augenscheinlichsten Mangel dieser Richtung, den Faktualismus erwähnen: die Forscher dieser Strömung haben nur die Daten, die Fakten anerkannt und sie vernachlässigten die Erschliessung der auf Tatsachen beruhenden grösseren Zusammenhänge.

2. In Ungarn entstand der erste wissenschaftliche Wiederhall des Positivismus im Jahre 1871, als Gyula Pauler in der Zeitschrift "Századok" die Geschichtsphilosophie von Comte, Buckle und Draper analysiert.³ Die führenden Gelehrten des ungarischen literarischen Positivismus - der sich hauptsächlich auf französischen Spuren bewegte - waren Frigyes Riedl und Jenő Péterfy, die Betrachtungsweise von Scherer wurde durch Gusztáv Heinrich vertreten.

Gleichzeitig mit ihnen trat der an der 1872 gegründeten Universität zu Kolozsvár /heute: Cluj, SRR/ tätige Professor der Germanistik Hugó Meltzl von Lomnitz auf, dem 1876 die "venia legendi" auch für die französische Sprache zugesprochen wurde.

Hugó Meltzl /1846-1908/ entstammte dem ungarländischen Deutschtum, doch hat er in Kolozsvár die Landessprache, das Ungarische gelernt. Seine Hochschulstudien hat er unter leitenden Germanisten an deutschen Universitäten absolviert, zu seinem Freundeskreis gehörte deutscherseits Nietzsche, in Ungarn der hervorragende Naturwissenschaftler, Loránd Eötvös.

Der talentierte, ehrgeizige, doch auch extravagante Meltzl hat zu Ehren der weltliterarischen Konzeption des von ihm angebotenen

Goethe und zur Popularisierung der angewandten Wissenschaft der Weltliteratur, der vergleichenden Literaturgeschichte mit seinem Kollegen an der Universität Kolozsvár, dem letzten ungarischen Polyhistor Sámuel Brassai im Dezember 1876 /mit dem Datum 15. Jan. 1877/ eine Zeitschrift unter dem Titel Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok /Vergleichende Literaturblätter, ÖIL/ gegründet. Die waren die ersten komparativen Periodika nicht nur in ungarischer Sprache, sondern in der ganzen Welt. Die Überschrift des polyglotten Blattes wurde zuerst in 6, später in 11 Sprachen angegeben, vom Dezember 1878 führte die lateinische Überschrift als Haupttitel: Acta Comparationis Litterarum Universarum /ACLU/.

Meltzl verleugnet seine positivistische Überzeugung auch in seiner Zeitschrift nicht: das schriftstellerische Individuum, der schöpferische Genius werden durch die Achtung vor den Fakten, durch eine philologische Strenge in den Hintergrund gedrängt. Nur in zwei Fällen können wir eine gewisse Lockerung wahrnehmen: wenn es sich um Goethe und um den anderen Pol in Meltzls Gefühlswelt, um den grossen ungarischen Dichter, um Petőfi handelt.

In Meltzls Periodika spielt die französische Kultur eine grosse und zusammengesetzte Rolle. Dies kommt bereits in dem Umstand zur Geltung, daß dem ungarischen /später lateinischen/ und dem deutschen Titel gleich die französische Überschrift folgt: Journal de littérature comparée und auch die Orientierung über die Zeitschrift wird nur in französischer Sprache mitgeteilt: "Bureau de Rédaction: Kolozsvár, Főter, Tivoli /Hongrie/. Le véritable sens du mot Rédaction est tel qu'on a coutumé de le prendre en Italie, en Espagne et ailleurs, excepté peut-être en Allemagne. C'est à dire que les membres honorés de notre rédaction ne participent en aucune façon aux affaires administratives et autres choses de ce genre. En cette occasion nous adressons nos bien sincères remerciements à nos très honorables collaborateurs

pour l'assistance si noble, indulgente et désintéressée qu'ils ont bien voulu accorder à notre réunion de littérature universelle et comparative et nous les prions de nous continuer leur bienveillance. Nous promettons que nous de notre part nous ne négligerons aucun sacrifice, aussi que nous l'avons fait jusqu'à présent dans l'intérêt d'une cause si élevée".⁴

Auch eine kurze Zielsetzung des neuen Organs wird mitgeteilt: "C'est une revue polyglotte, pour l'étude des littératures classiques et populaires de toutes les nations du monde, chansons, contes, proverbes, légendes, superstitions, devinettes et traditions de tous les peuples, articles dans toutes les langues du monde à l'aide de traduction littérales, interprétations etc." ⁵

Der Redakteur rechtfertigt die Begründung seiner Zeitschrift mit einem Seufzer, der - zwar für Frankreich ausgesprochen - doch für die gesamte europäische Literatur gültig ist: "Le temps présent est, pour la littérature, un temps de lassitude et d'indulgence. Je ne veux pas dire qu'on lit et qu'on écrit moins que par le passé: jamais peut-être on n'a fait ni vendu plus de livres. Mais cette activité n'est qu'apparente; elle ne répond pas à un mouvement profond et fécond des spirits. Parcourez le monde des lettres, vous êtes frappé de la langueur qui domine partout. Nul enthousiasme, nulle foi, nulle invention, rien de neuf, ni de jeune, pas une idée dans l'aire; pas une école qui se fonde, pas une doctrine que l'on prêche, pas un problème que l'on discute, j'allais dire pas même une utopie!" ⁶ Diese Worte des bekannten französischen Journalisten, Bérard Varagnac /Journal des Débats, 7. März 1877./ sind auch für die ungarischen literarischen Verhältnisse weitgehend gültig.

Auf dem Titelblatt der einzelnen Nummern - sozusagen um den Grundton anzuschlagen - ist ein Leitspruch zu lesen, ein französisches Zitat aus den "Gedanken" des väterlichen Freundes von Meltzl,

des damaligen Ministers für Unterrichtswesen und bekannten Schriftstellers, József Eötvös: "Étudions donc les grands écrivains des anciens et des autres peuples, mais ne les imitons pas. La semence, ailleurs devenu arbre, prendre peut-être racine aussi à notre terre; mais le grand arbre, que nous transplantons, dépérit et meurt; il le fait d'autant plus facilement et d'autant plus vite qu'il - était plus beau et plus grand dans son sol natal" - ⁷ Vom Band III. wird als Motto der schöne Gedanke angeführt, den Schiller in einem Brief an Körner über die Nationalliteraturen schreibt: "C'est un idéal pauvre, un idéal peu élevé, de n'écrire que pour une nation; quant à l'esprit philosophique, il lui répugne de respecter de pareilles bornes. Il ne saurait faire halte près d'un fragment - et la nation, même la plus importante, est-elle plus qu'un fragment?" ⁸

Die französischen Beziehungen werden in den Acta meistens in der Spalte "Symmiksa", d. h. Verschiedenes veröffentlicht, u. zw. mangels einheitlicher Transkription mit einer individuellen Umschreibung Meltzls, nicht selten mit interlinearer Version.

3. Dem begeisterten Gelehrten im entlegenen Siebenbürgen ist es gelungen, um seine Zeitschrift einen Redaktionsauschuß zu versammeln, der in den besten Zeiten etwa aus 60 Mitgliedern bestand. Zu ihnen gehörten die besten Köpfe "zwischen Austria und Australien", und auch die damalige französische geistige Welt wurde von mehreren Vertretern repräsentiert, von denen hier bloß zwei eingehend erwähnt werden sollten. Der Eine war Henri Frédéric Amiel /1821-1881/, Dichter, Übersetzer und Professor der Philosophie der Universität Genf, der andere der weltberühmte provençalische Dichter Frederi Mistral, der 1904 den Nobelpreis davontrug.

Amiels Beziehungen zu Meltzl sind in mehreren wissenschaftlichen Beiträgen reichlich erschlossen: der französische Wissenschaftler stand in ständigem Briefwechsel mit dem Redakteur der Acta, und unter dessen Einfluss hat er 24 Gedichte Petöfis ins Französische

übersetzt.⁹ Wir müssen unverblümt heraus sagen, daß Amiels Übersetzungen von Petőfi nicht besonders gut ausgefallen sind, das ersieht man aus der Tatsache, daß der sonst für Petőfi schwärmende Meltzl in seinen Periodika nur 8 Übersetzungen Amiels veröffentlichte. Meltzl versuchte, die Übersetzungen seines Freundes zu entschuldigen, indem er darauf hinwies, daß Amiel des Ungarischen unkundig ist und gezwungen war, Petőfi durch ziemlich platte Prosaübersetzungen von Desbordes-Valmore und durch Verdeutschungen von Meltzl selbst kennenzulernen. Immerhin hat Amiel Petőfis lyrische Gedichte - nach Meltzls Meinung - "elegant" ins Französische übertragen, wie dies auch von Amiels Gegnern, wie z. B. von Theuriet in der "Revue des deux Mondes" /1871. P. 518./ anerkannt wurde.

Als bescheidene Beispiele sollen hier Amiels Übersetzungen von Petőfis Gedichten "A bánat egy nagy óceán" und "Le az égről hull a csillag" stehen:

La Perle

Qu'est que la douleur? Un océan amer.
Qu'est que le plaisir? Une perle de l'onde.
J'ai plongé, j'ai conquis le joyau de la mer,
Mais il a de ma main glissé comme un éclair
Pour retomber dans l'eau profonde.

Etoiles et Pleurs

Du ciel tombe l'étoile et de mes yeux les pleurs.
Pourquoi tombe l'étoile? Aucun ne peut le dire.
Pour une morte, moi, je pleure et je soupire...
Tombez, larmes, avec les étoiles, vos soeurs.¹⁰

Bemerkenswert ist Amiels Theorie über die Übersetzungskunst. Er hat seine Auffassung in einem Band veröffentlicht,¹¹ doch den Kern seiner diesbezüglichen Ansichten hat er auch in seinen Brief-

schaften an Meltzl zusammengefaßt. Unterstehend sollen die bedeutenden Stellen aus Amiels Briefen an Meltzl seine Ansicht bezüglich der Übersetzungskunst dokumentieren:

Sur l'art de traduction, Weltliteratur etc.

Lettre du feu professeur à l'Université de Genève.

I.

Genève, le 25 Novembre 1877

"... Je suis honoré d'être admis dans les rangs des "Kunstübersetzer", car c'est un art fort délicat. Chose curieuse: mon volume des Etrangères qui a été partout fort bien accueilli n'a rencontré à Paris que froideur systématique: de la part non pas des juges compétants, mais des critiques officiels. L'idée vraie de la traduction poétique ne pénétrera pas dans cette capitale que le plus tard possible. Ce qui est reconnu, réalisé, et même banal ailleurs, paraît audacieux, excentrique, baroque, impossible à ces amis de la routine, qui ne rougissent pas d'être en retard - sur tout le monde dans questions élémentaires". 12

II.

Genève, le 23 Décembre 1877

... En général, on peut dire que l'art de traduction n'est pas même compris en France ni dans le fond, ni dans la forme Mes tentatives de vers de 14 au 16 syllabes ont excité des étonnements sans fin. - J'ai néanmoins le sentiment d'avoir ouvert une voie nouvelle en pratique et en théorie et fait ce qu'on croyait impossible. - L'avenir en décidera. Paris essaie de croire que rien ne peut sortir de Nazareth. Qu'est ce que cela prouve? 13

Interessant sind Amiels Ansichten über die Sprache des Übersetzers:

III.

Genève, le 7 Janvier 1878

"... Je m'empresse de vous remercier de tout et j'ajoute quelques mots sur chaque article.

1. Jolis étrennes patriotiques offerts à vos lecteurs, que cette guirlande polyglotte à l'honneur de votre poète national. 14
Cela ressemble à une revanche de la Tour de Babel; ce n'est plus la confusion des langues, mais la symphonie des idiomes qui se montre en Transilvanie... J'exprime plutôt l'idéal helvétique et républicain qui est appelé à devenir l'idéal international. Le patriotisme du passé a été la subordination de tous les peuples à celui que le patriote nomme le sien; le patriotisme de l'avenir acceptera la coordination des peuples et pratiquera, je l'espère, le respect mutuel. Nous en sommes fort loin. Chacun actuellement, l'Anglais, le Russe, le Français, l'Allemand, l'Italien, l'Espagnol, l'Américain et qui sait? le Hongrois aussi réclame la première place et n'admet que les inférieurs ... Une remarque oubliée à propos du Petöfi est celle-ci: N'encouragez pas les traductions faites dans une autre langue que la langue maternelle du traducteur... Guillaume Schlegel lui-même dans ses opuscule français /même en prose/ trahit l'étranger presque à chaque phrase. Etudions autant de langues qu'il nous plaît, mais ne chantons que dans la notre; c'est le plus sûr, Goethe le savait bien..." 15

Bei der innigen Freundschaft der beiden Männer wundert es einen nicht, wenn der Redakteur der Acta dem hingeschiedenen wissenschaftlichen Freunde mit aufrichtiger Trauer nachruft:

"... Die Acta Comparationis Litterarum Universarum betrauern in dem Verlust dieses seltenen Mannes, eines der besten Kunstübersetzers nicht nur seiner Nation, sondern wohl ganz Europas, zugleich einen ihrer ältesten und treuesten Ratgeber und Freunde. Niemand konnte ein wärmeres Verständnis für Goethes Weltliteratur haben, als der geistreiche Amiel, dessen Verlust auch von dieser Seite zu beklagen wir leider noch oft genug Gelegenheit finden

werden. In unserem Blatte wird sein Gedächtnis nicht untergehen.
Have pia animal Kolozsvár, Mai 1881." ¹⁶

Anders war Meltzls literarische Freundschaft mit Mistral geartet, dem schon damals berühmten Dichter der Provence, der in dem Redaktionsausschluß der Acta nebst Angabe seines Wohnorts /Maillane/ mit der etwas nebulösen Bezeichnung: Privatgelehrter in Nr. 7, Bd. I. am 15. April 1879 zum ersten Male erwähnt wurde. ¹⁷ Mistral hat den ungarischen Professor in seiner Überzeugung bestärkt, daß man Schätze der Volksdichtung in der originalen Erscheinungsform, d.h. in der entsprechenden Mundart soll erscheinen lassen. Als Beweis hat der provençalische Dichter bereits in den ersten Bänden der ungarischen Periodika eine Hymne auf den Süden in der ursprünglichen Mundart und in französischer Übersetzung seinem Freunde aus Siebenbürgen zur Publikation überlassen:

Au Miejour

Sant Jan, venguè meisson, also si fiòde joio;
Amount sus l'aigo-vers lou pastre pensatién,
En l'onnour dóu pais, ennausso uno mount-joio
Emarco li pasquíé mounte a passa l'estién.

Emai ién, en laurant e quichant moun anchoio,
Pèr lou noum de Prouvènço ai fa ço què poudièn,
E Dieu, de moun pres-fa m'aquènt douna la voio,
Diins la rego à geinous vuei rènde gràci a Diéu.

En terro, fin qu'au sistre, a cava moun araire,
E lou brounze roman e l'or disemperaïre
Treluson au soulén dintre lou blad que sue sort...

O pople dóu Miejour, esconto moun arrenge
Se vos recounquista l'empéri de ta lengo,
Per t'arnesca de nou, pesco en aquén Tresor.

Mistral hat auch die entsprechende französische Übersetzung beige-schlossen:

Au Midi

Saint-Jean, vienne la moisson, allume ses feux de joie; - sur la crête de montagnes le pâtre pensif, - en l'honneur du pays élève un mont-joie /un tas de pierre/ - et marque les pâturages où il a passé l'été.

Et moi aussi, en labourant, et cassant mon anchois /vivant de privations/, - pour le nom de Provence j'ai fait ce que j'ai pu; - et d'accomplir ma tâche m'ayant donné de force, - dans le sillon, à genoux, aujourd'hui je rends grâce à Dieu.

Dans la terre, jusqu'au tuf a creusé ma charrue; - et le bronze roman et l'or des empereurs - reluisent au soleil parmi le blé qui germe ...

O peuple du Midi, écoute ma harangue: - si tu veux reconquerir l'empire de ta langue, - pour t'équiper à neuf, pêche dans ce trésor.
Maillane, 7 Oct. 1878

Frédéric Mistral 18

Mistral hat einen namhaften provençalischen Dichter Jean Monné veranlaßt, Petőfi's großes philologisches Gedicht "Az őrlt" /Der Wahnsinnige/ ins Provençalische zu übersetzen. Untenstehend geben wir als Leseprobe die erste und letzte Strophe dieser Übersetzung:

Lou Fou

d'Aleissandre Petőfi

Tradoucion Prouvençalo,

Jean Monné, Marseille, 28 Fevr. 1883

--- arrière, arrière, arrière!

Pèr de que soun ansin contro ién assisa?

Anen, qu'es pas de ceirè

L'obro qu'ai sus li bras e me tèn anissa

Sèns repans ni relàmbil -

Pèr constibla lou mounde ai de rena de foui,

Emé d'uiàu pèr càmbil -

Quand es proun madur, toumbe,
De segur, trop maduro, o terro, toumbaras
Dou Caos dius la toumbo! -
Tendrai fin qu'à deman l'iro que me congis
E deman, sourno e fêro,
Dôu jujemen darrié se la voeus noun bruis,
Au mitan de la terro,
Carga de poudro, alor, me vole encafourna,
Pèr faire santa'n l'èr gagnet mounde ah! ha! ha!

Da aber Mistral - mit Recht - befürchtete, daß selbst die Leser französischer Herkunft die Übersetzung aus Petőfi nicht verstehen werden, hat er aus seinem großen provençalischen Wörterbuch einen kurzen Auszug beigezeichnet: 19

Avis sur la prononciation provençale

Afin d'aider le lecteur étranger à la langue provençale à lire le texte du Petőfi, nous allons dire ici brièvement en quoi la prononciation provençale diffère de la prononciation française.

En Provençal on prononce toutes les lettres, et, sauf les exceptions suivantes, on les prononce comme en Français.

Maillane, 1883.

Frédéric Mistral

Die Einzelheiten können wir übergehen: es folgen einige wichtige Regeln, die die provençalische Mundart charakterisieren.

Hier möchten wir erwähnen, daß die Übersetzung dieses großen Gedichts von Petőfi ins Französische von einem anderen Mitglied des Redaktionsausschusses, dem in Paris lebenden polyglotten Ungarn, Louis Podhorszky /1815-1891/ ebenfalls vorgenommen wurde, und in den Acta erschienen ist. Um die provençalische und die französische Übersetzung miteinander vergleichen zu können, wollen wir untenstehend ebenfalls die erste und die letzte Strophe der Übertragung mitteilen:

Le fou d'Alexandre Petöfi,

traduit en vers iambiques par Louis Podhorszky

--- déguerpissez.

Pourquoi me cherche -t-on noise?

J'ai sur les bras besogne grosse,

D'éclairs je tresse des fléaux,

Pour flageller le monde.

Vont-ils hurler! Mais moi, je vais en rire,

Comme ils riaient pendant que j'ai gémi!

Ha, ha, ha, ha!

De l'arbre choit le fruit mûri:

Trop mûre, o Terre, tu cherras!

Je veux patienter jusqu'au main!

Le jugement dernier, s'il n'a pas lieu

Demain, au centre de la terre

Je m'enfouis - force poudre

Je prends avec - dont je ferai

Sauter en l'air cet univers.

Ha, ha, ha, ha! ²⁰

Heutzutage ist der Zusammenhang der Nationalliteratur und Weltliteratur einerseits, Volksliteratur und Weltliteratur andererseits dialektisch zusammenhängende Begriffe.²¹ Zu Meltzls Zeit, d. h. genau vor hundert Jahren war das bei weitem nicht so selbstverständlich und das ist eben sein Verdienst, daß er den Mut aufzubringen wagte, diese Vorstellungen einander gegenüberzustellen, die eine mit der anderen zu erklären.

Dazu wurde Meltzl auch durch Mistral's Beispiel ermutigt: er hat Volksdichtung auch in anderer französischen Mundart veröffentlicht. Besonders durch die "languedoc" fühlte er sich herangezogen und durch Vermittlung von französischen Sammlern hat Meltzl einige Lieder in seiner Zeitschrift in dieser Mundart publiziert. Zwei wollen wir als Leseprobe untenstehend anführen:

Chanson languedocienne

Souto la baraquado,
Save uno jouino flou,
D'oon parpayoun aimado
Ben pulido surtou.
Mai en vesen vosto bouqueto
E vosto souriré tan dous,
Ion trovo la flourète
Pas tan poulido qué vous,
Brunèto,
Pas tan poulido qué vous! 22

Wir bekommen auch die französische Übersetzung: Sous la haï
vive, je connais une fleur bien jolie aimée du papillon: mais en
voyant votre petite bouche et son sourire tant doux, je dis que
la petite fleur n'est pas aussi jolie que vous, brunette, pas
aussi jolie que vous.

Der Sammler und Einsender dieses kleinen Liedes war A. Maurin
/Les Amoureux de Miette/, der Vermittler Eugène Rolland aus Paris,
über den wir später noch sprechen möchten.

Von diesem kleinen Gedicht war Meltzl dermaßen begeistert, daß
er das Liedchen ins Deutsche übersetzte:

Ich kenn' ein Blümchen fein
Am grünen Hag dort unten
Umgaukelt im Sonnenschein
Vom Schmetterling dem bunten
Doch wem dein Grübchen auftut
Deinen Lächelmund ich schau
Dann frag' ich: wer schaute beim Blümchen
Solchen Reiz, wie bei dir, o Frau?
O Traute,
Wer schaute
Solchen Reiz, wie bei dir, o Frau?

Dem Komparatisten Meltzl fällt auf, daß dieses Lied in "langocées" Mundart inhaltlich an Walter von der Vogelweides Gedicht "so die bluomen ûz dem grase dringent" erinnert.

Meltzl hat in seiner Zeitschrift Volksdichtungen auch in anderen französischen Dialekten mitgeteilt, so die liebeliche Romanze Horace et Lydie "en vers Beroichons" /d.h. du Berry/. Das kleine dramatisierte Gedicht stellt das klassische Liebesdreieck unter dem Volk zwischen Tiennot /Etienne/, Fanchette /François/ und Cataut /Catherine/ dar:

Tiennot

Du tems qu'tu l'tais moun amoureuse
et que persoune aute que moué
ne sarrait dans ses bras ta taille nonchaleuse,
je l'tais, morgué! pus fier et pus constant qu'un roué.

Fanchette

Tant que je suis été seule boune amie,
que Cataut à tes yeux ne l'était ren, ren de tout;
quand j't'acoutais m'noumer ta mignonne et ta mie,
morgué! que je l'tais-ti pas contente et fiare itout.

Der Dialog wird in "traduction littéraire" wiedergegeben:

"Tiennot: Du temps que tu étais mon amoureuse et que personne autre que moi ne serrait dans ses bras ta taille flexible /?/, j'étais, morbleu! plus fier et plus content qu'un roi. Fanchette: Tant que j'ai été seule, ta bonne amie, tout que Catherine à tes yeux n'était rien de tout, quand je t'écoutais me nommer ma mignonne et ta mie; morbleu! combien - n'étais-je pas contente et fière aussi?" 22

Im weiteren Verlauf der Romanze preist Tiennot mit aus der Natur erlauschten zierlichen Ausdrücken /Nachtigallstimme, Anmut eines Rehes usw./ Catherine's Reize an, für die er selig sterben möchte. In Beantwortung rühmt Fanchette Pierre, seine schlanke Gestalt, für ihn würde sie gerne ihr Leben geben. Fanchette ist in der Seelenkunde des Mannes wohl bewandert: Tiennot verzichtet allmählich auf Catherine

- heute abend wird er seine Tür vor ihr verschließen. Die List gelingt, nach kurzem Zaudern gibt Fanchette nach: sie kommt abend Tiennot besuchen, nun ist sie für ihn Feuer und Flamme.

Der Komparatist Meltzl fügt hinzu, daß dieses Thema in einer Travestie von Hagedorn ebenfalls bearbeitet wurde.

Meltzl bekam von seinen literarischen Freunden lyrische Belege auch in Provinzidiom, in "patois", auch solche, die in französischen Sammlungen bereits veröffentlicht wurden.²³ Wenn ihm die Söndung gefiel, verstoß er gegen seinen Grundsatz: er veröffentlicht das Werkchen in französischer Hochsprache, ja, er übersetzt es ins Deutsche. So z. B. das Liedchen Bonsoir, Marie-Amélie, und fügt hinzu: "Die schöne Romanze verdient zunächst wegen ihrer meisterhaften Composition eine Perle der Weltliteratur genannt zu werden":

Bonsoir, Marie-Amélie

Bonsoir, Marie Amélie!

Et voilà tout!

Toute la nuit je n'y pense qu'à vous,

Ma chère amie, marions-nous,

Et voilà tout!

Il faudra parler à mon père

Et voilà tout!

Et à ma mère. Si elle le veut

Nous nous marierons tous les deux,

Et voilà tout!

Beau paysan, donne moi ta fille,

Et voilà tout!

Donne-moi-la, en te priant:

Tu me rendras le coeur content,

Et voilà tout!

Ma fille est encore trop jeune,

Et voilà tout!

Elle est jeune, n'a que quinze ans,

Faites-lui amour en l'attendant,

Et voilà tout!

L'amour, je ne le veux pas faire,
Et voilà tout!
Car tout garçon qui fait l'amour longtemps
Est en danger d'y perdre son temps,
Et voilà tout!

Je m'en irai sur la montagne,
Et voilà tout!
J'y pleurerai, j'y gémirai
En regrettant ma bien-aimé,
Et voilà tout! ²⁴

Bei den nächsten Liedern - ebenfalls in "langue littéraire" eingesandt - erachtete es Meltzl als notwendig, auch eine kurze Erklärung zu geben: "Cette chanson est donnée par l'auteur comme traduite aussi littéralement que possible du patois de Montbéliard. Elle n'est pas comme des amateurs de la littérature populaire; elle n'a été réimprimé à nulle part." Der Zusender der Volkslieder /gezeichnet in der Zeitschrift mit R./ ist Eugène Rolland, Mitglied im Redaktionsausschuß der Acta, der mit dem Universitätsprofessor Henri Gaidoz Schriftleiter der französischen Zeitschrift Mélusine. Recueil de Mythologie, Littérature populaire, Traditions et Usages Paris, Visaut, 1878/ war, d. h. sich einige Monate später dasselbe Ziel setzte wie Meltzl mit seinen Acta. Der ungarische und der französische Komparatist blieben zeitens des Bestehens der Acta innige wissenschaftliche Freunde.

Chansons populaires de Montbéliard

I.

Voici le Pentecôte,
belle Joly;
la fraise est à mi côte
du bois joli.

Déjà roses nouvelles
ont fleuri;

C'est le temps où les belles
 changent d'ami.
Changez-vous le vôtre,
 belle Joly?
Non, je n'en veux pas d'autre
 que mon ami.

L'été fane les roses,
 la fraise aussi.
Il change toutes choses,
 mon coeur nenni.

II.

Voici le printemps
que la saison est belle;
on voit tous les galants
qui changent de maîtresse
le bon vin m'endort et l'amour me réveille.

En changera qui voudra,
pour moi la mienne est belle;
elle a deux beaux yeux doux
et la bouche vermeille, -
le bon vin m'endort et l'amour me réveille.

Paris, R. 25

4. Als Komparatist hat Meltzl nicht nur Elemente der Volkspoesie analysiert, sondern - dem damaligen Stand der vergleichenden Literaturwissenschaft entsprechend, wo man vorerst dem Stofflichen der Literatur nachging - auch dem Wandel der Motive gefolgt. So glaubt er bei den Siebenbürger Szekler das Architypon der Edward-Ballade über die Freveltaten der Verwandten /meistens der treulosen Gattin/ vorzufinden. Dasselbe Thema findet er in einer Ballade der Volksliedsammlung von E. Rolland: Recueil de Chansons Populaires /Paris, 1884. S. 304./:

L'amant qui tue sa maîtresse

D'où viens-tu, p'tit Jean, mon page,

D'où viens-tu, mon petit fils?

- Oh! je reviens de l'école

De l'école de Paris.

T'as menti, p'tit Jean, mon page,

T'as menti mon petit fils;

Tu reviens de voir ta mie

Qui n'est pas loin d'ici.

Je donnerais cent pistoles

Pour avoir son coeur ici

- Oh, donnez, donnez, ma mère

Tout à l'heure je vais la qu'ri /quérir/.

Le petit page prend sa route,

Droit chez sa mie il s'en va,

Quand il y fut à la porte

Trois petits coups y frappa.

Oh! qui est donc à ma porte

Qui m'empêche à dormir?

- Oh! c'est votre amant, la belle,

S'il vous plaît venez li ouvrir.

Et la belle sut en place

A son amant va ouvrir;

Il la prit par sa main blanche

Dans son jardin la menit.

Il la mène sous une ente

Oh! qui graine sans fleurir.

Quand ils furent sous cette ente:

C'est ici qu'il faut mourir.

Lui tire le coeur du ventre,
Dans son blanc mouchoir le mit.
- Oh! tenez, tenez ma mère,
Y voilà tous vos désirs.

- T'as menti, p'tit Jean, mon page,
T'as menti, mon petit fils;
Ce n'est pa le coeur de ta mie;
C'est le coeur de nos brébis.

En finissant la parole
Le grand prévôt arrivit,
Lui mit la main sur l'épaule.

Petit page, il faut mourir,
Être fricassé dans l'huile
Et sa mère avec lui.

In seinen ergänzenden Kommentaren weist Meltzl darauf hin, daß "in dieser Ballade, die offenbar verdorbt überliefert ist, wohl die heterogensten Bestandteile verschiedener Traditionen ineinander gewachsen sind." Doch glaubt er noch deutlich darin die Kompositionsreste der ursprünglich schottischen Edward-Ballade durchschimmern aufzufinden, wo nämlich der Sohn seinen Bruder aus begründeter Eifersucht wegen Buhlerei mit seiner Frau erschlägt. Nicht nur hier, sondern auch in der schwedischen, finnischen, dänischen, und Szekler-ungarischen Varianten sind identische Motive wahrzunehmen, so das Anstiften der Mutter, das gleiche Frage- und Antwortspiel des seine Schandtät verheimlichenden Sohnes. Überall sind die Verstellung und das in einem Höhepunkt sozusagen ruckweise sich verratende Geständnis des Sohnes. Abgesehen von den Abweichungen des Inhalts findet Meltzl die Form aller dieser Balladen entscheidend. Immerhin sind die

moralisierenden letzten zwei Schlußstrophen, wie auch teilweise der mittlere Teil als unorganische Zutat zu betrachten, wenn er auch uralte anthropophagische Züge verspürt. ²⁶

Zum europäischen Volksballadenkreis gehört auch der Typ der Lenore-Balladen, d. h. die Geschichte des verstorbenen Bräutigams. Ebenfalls durch die freundschaftliche Vermittlung von E. Rolland wurde Meltzls Aufmerksamkeit auf eine frühere französische Publikation hingewiesen /Hermann: Les Provinces - article publié dans Voeu National de Grenoble. 22 Janvier 1851/. Meltzl ergreift mit Freude die Gelegenheit, den Bestand seiner Sammlung im Lenoren-Kreise mit einer französischen Variante zu bereichern:

Chanson populaire

De sa maison le petit Pierre
A la guerre il est allé.
Quant vient le bout de la septaine,
Petit Pierre il est retourné;
Il frappe de son pied à la porte:
"Mie Jeanne, viens vite ouvrir".
La mère vient: "Où donc est Jeanne?
Pourquoi est-ce vous qui m'ouvrez?"
- "Hélas! mon fils, ta mie Jeanne,
On l'a enterrée l'autre jour!"
Il retourna à bride courte,
Au tombeau cherche ses amours;
Lui-même souleva la pierre
Et puis écarta le linceul:
"Mie Jeanne, vois donc, c'est moi".
Ses yeux éteints se ranimèrent.
Heureux, il dit: "Embrasse-moi."
- "Comment veux-tu que je t'embrasse?
Nos deux bouches ne s'accordent plus;
La mienne, pauvre, sent la terre.
La tienne sent rose et muguet";

Meltzl ist der Ansicht, daß die Zeilen von 18. u.f. in den heterogensten Schrifttümern belegt sind, wie eine gleichgestellte Triebfeder, so in der schottischen, deutschen, albanischen, litauischen, serbischen, neugriechischen u. a. Volksballaden des Lenore-Kreises. ²⁷

Für Meltzl bedeutete es immer eine besondere Freude, wenn er aus den verschiedensten Sprachen "inedita", d.h. bisher unveröffentlichten Stoff publizieren konnte. Diese Freude ist ihm wiederfahren als sein Freund Rolland ein von ihm in der Umgebung von Paris aufgefundenes, bisher unveröffentlichtes Volkslied einsandte, in dem der begeisterte Meltzl /wohl unter Einfluß seiner damaligen Forschungen/ religionsmythologische Elemente und Spuren des Sonnenkults aufzufinden wähnte:

J'ai cueilli la douce rose

J'ai cueilli la douce rose
dans mon beau tablier blanc,
belle rose
au rosier blanc.

Je l'ai porté à ma mère
dans mon beau tablier blanc,
belle rose
au rosier blanc.

Je n'y ai trouvé personne
que le rossignol chantant,
belle rose
au rosier blanc.

Il m'a dit dans son langage:
marie-toi, car il est temps
belle rose
au rosier blanc. ²⁸

Meltzls Interesse für die französische Volksdichtung und Folklore blieb bis zu den letzten Heften der Acta ungebrochen. Durch Vermittlung von Rolland hat er die Bekanntschaft mit einem seiner Mitarbeiter P. Sébillot gemacht, der auf Bitte des ungarischen Gelehrten einige Überlieferungen über die literarische Tradition des Erhängens machte. Sein Bericht wurde - als bemerkenswerter literarischer Beleg - in den Acta mitgeteilt:

Les Pendus

Avant la Révolution, la pendaison était en France le mode de supplice le plus en usage: c'était celui des voleurs et aussi des gens qui, n'étant pas nobles, n'avaient pas le privilège d'avoir la tête tranchée.

Villon qui a consacré au Pendus une de ses meilleures ballades .. fit son épitaphe et dit pour désigner ce genre de mort:

... Que d'une corde d'une toise

Sçauroit son col que son cul poise.

Au XVII^e siècle, Sorel parle d'un voleur qu'" on envoya en Grève où son col scent combien pesoit la reste de son corps."

Faire le saut périlleux; faire un saut sur rien, faire un saut en l'air; jouer un haut-bois ... étaient autant de termes qui désignaient plaisamment la pendaison.

Un pendu était "un Evêque du champs qui donne la bénédiction par les pieds". Balzac dans les Contes drôlatiques parle d'un supplicié qui "donnait aux passants sa bénédiction avec les pieds"...

Paris

P. Sébillot 29

Seltener finden wir auch klassische literarische Belege, besonders wenn diese mit Meltzls persönlichen Verhältnissen irgendeine Bewandnis haben. So findet einer seiner Mitarbeiter - ein Student der Germanistik an der Universität - eine Stelle in den Fabeln von La Fontaine, die sich auf die engere Heimat des Redakteurs, auf

Siebenbürgen bezieht: Les voleurs et l'âne. Meltzl fühlt die Aktualität des Gleichnisses und veröffentlicht die Fabel mit ungarischer Übersetzung, damit seine Mitbürger aus dem Sinnbild lernen mögen:

Les Voleurs et l'Âne /Fables XIII/

Pour un âne enlevé deux voleurs se battoient:
L'un vouloit le garder, l'autre le vouloit vendre.
Tandisque poing coups de poing trottoient
Et que nos champions songeoient à se défendre,
Arriva un troisième larron
Qui saisit maître Aliboron.

L'âne c'est quelquefois une pauvre province:
Les voleurs sont tel et tel prince,
Com la Transilvain, le Turc et le Hongrois.
Au lieu de deux, j'en ai rencontré trois:
Il est assez de cette marchandise.
De nul d'eux n'est souvent la province conquise,
Un quart voleur survient qui les accorde net
En se saisissant du baudet. 30

5. Meltzls Interesse galt nicht nur der Literatur im allgemeinen und der Komparatistik im besonderen, sondern er fühlte sich berufen, auch in öffentlichen Sachen die französische Kultur betreffend das Wort zu ergreifen.

Der bekannte französische Gelehrte A. de Candell hat in seinem viel besprochenen Buch Histoire des sciences et des savants depuis deux siècles /Paris, 1872. / über Ungarn eine unheilverkündende Prophezeiung geschrieben: "... L'avenir scientifique du pays dépend beaucoup de l'usage qui s'établira de publier dans une langue connue ou dans une langue inconnue au rest de l'Europe. L'abandon du latin dans les sciences a été un singulier malheur pour la Hongrie /S. 241./.

Meltzl war von dem Übel seiner Zeit, dem Nationalismus frei, immerhin war er Patriot und verwies den französischen Gelehrten. Seine Antwort lautete im Geiste seiner Zeitschrift: " ... Die Spezialforschung soll polyglott sein, doch das die Endergebnisse zusammenfassende Reformwerk mag immer monoglott auftreten".³¹ Meltzls Stellungnahme in puncto Patriotismus war mit der von Amiel identisch: " Le patriotisme sain est celui qui chante les délivrances de la patrie et les sacrifices héroïque pour l'indépendance de la nation; le patriotisme malsain est celui qui chatouille l'amour de la guerre et célèbre les agressions ou les conquêtes" ³²

In seinen Periodika widmet er einen Artikel dem großen Wörterbuch der Académie Française, das bereits 1694 in Arbeit genommen wurde und noch immer nicht abgeschlossen ist und stellt die Grundsätze dieses bedeutenden Werkes fest:

"L'Académie déclare qu'elle n'a jamais prétendu exercer sur la langue un droit de souveraineté et d'empire, et qu'elle ne s'est jamais arrogée un vain pouvoir législatif sur les mots qu'elle reçoit tout faits du public qui parle bien et des auteurs qui écrivent bien". L'Académie " a ouvert les portes toutes grandes aux mots de création nouvelle, ... comme absolutisme, ... émeutier, socialisme etc."

Doch die Arbeit geht langsam vor sich, und es ist kein Wunder, wenn zeitweise stichelnde Epigramme entstehen, wie z. B. das von Boisrobert in einer seiner Episteln:

Depuis dix ans sur l'F on travaille,
Et le destin m'aurait fort obligé,
S'il m'avait dit: "Tu vivras jusqu'au G."³³

1878 hat in Paris eine Weltausstellung stattgefunden. Damit in Verbindung wurde unter dem Vorsitz des damaligen französischen Unterrichtsministers und bekannten Historikers Agénor Bardoux ein Literaturkongreß - der erste in der Welt - veranstaltet. An diesem hat auch Meltzl teilgenommen und seine Eindrücke und Gedanken wurden

in den Acta in einem großen Aufsatz zusammengefaßt. Seine diesbezüglichen Worte sind auch heute zeitgemäß, sie verdienen - wenn auch auszugsweise - zurückgegeben zu werden:

La réforme littéraire en Europe

Quelques observations à propos de l'ouverture du congrès littéraire internationale à Paris en juin 1878.

Motto: "Elever le niveau des idées, rapprocher les intelligences, connaître aussi près que possible la vérité, instruire ses semblables, - quel plus noble but".

Die ersten Bemerkungen gelten auch für die heutigen wissenschaftlichen Konferenzen, die mit einer fernstehenden Veranstaltung verbunden werden:

"... Les grandes foires modernes qu'on appelle expositions universelles, sont très instructives, sans doute, ... en général elles sont surtaxées, comme toutes les choses modernes et nouvelles... Dans toute nos réunions règne le principe du mercantilisme; la déesse beauté et les muses sont absentes".

Seine Bemerkungen die Presse betreffend sind wie aus den heutigen Tagen geschnitten:

"... Notre presse moderne est déjà sur le point, d'être un facteur d'abâtardissement, un phénomène d'une anticulture spécialement moderne... Jamais nos journaux modernes et même Revues n'osent être des individus; non, ils représentent, la masse, l'uniformité.... Le journalisme moderne ne considère nulle oeuvre, nulle publication littéraire quand l'ouvrage ou son auteur ne lui convient pas...

L'internationalité moderne et utilitaire est une des plus intéressantes et importantes tâches de notre temps; c'est la seule possibilité: d'élever le niveau des idées, rapprocher les intelligences. Les grandes pensées ne sont pas le privilège des grandes nations et, en général, d'aucune nation; elles ne sont le privilège que

des grands coeurs, et le grand coeur parvient partout chez tous les peuples...

Les diverses nations de l'Europe, et surtout les grandes, se haïssent comme nations, s'observant avec la plus grande méfiance, oubliant qu'une nation n'est qu'une simple abstraction, un simple mot, que haïr, aimer ou louer n'est qu'un marotte ridicule, pouvant être bien souvent dangereuse pour les choses concrètes.

On ne peut pas dire qu'une nation soit inférieure à une autre. Est ce-que p. ex. les cannibales nous seraient inférieurs, ou plus pauvres que nous? ... Certainement non, ils nous surpassent même, nous autres Européens, qui savons nous entretenir, les uns les autres, avec tout le raffinement de nos torpédos, Krupps etc., nous ruiner mutuellement par l'usure la plus affrontée... Oh! le tomahawk des sauvages est un instrument bien plus chrétien que la mitrailleuse européenne...

Cette aberration se trouve aussi dans toutes nos grandes Revues. Chacune veut sauver la nation particulière, souvent même en simulant des dangers imaginaires. C'est aussi que, non seulement les lettres et les arts, mais même les sciences modernes, se tourmentent pour la devise: *in maiorem nationis gloriam*; sans avoir la conscience de cette autre devise, plus élevée: *in maiorem caritatis gloriam*...

Mais à quel titre exigeons ici qu'un congrès à Paris se compose un programme conforme à notre idéal d'un institut universel ou comparatif? ... Il nous semble même qu'on confonde les moyens avec le but... Le vieux et vénérable but, noble et idéal, de la littérature périodique d'autrefois - presque personne ne le connaît; ses moyens, les biens, l'argent, - voilà notre but moderne littéraire, l'unique but, dont on s'occupe maintenant...

Quel conseil donner pour ne pas s'éloigner du vrai but? Sans doute celui-ci: Diminuer la quantité des productions quotidiennes pour améliorer la qualité qui fait défaut. Mais comment diminuer

cette quantité énorme des gazettes? Améliorez la qualité de vos publications et la quantité en diminuera eo ipso ... Vous autres, qui voulez "make money" à toute force, quittez la plume, montez sur le vaisseau marchand! Nous avons une opinion si élevée de l'état des vrais gens de lettres, que nous croyons que dans toute l'Europe il n'y aurait plus cent hommes qui se sentissent de la vocation pour notre idéal d'une Gazette... Le vrai journalisme ne doit pas être un métier comme il est en générale de nos jours". ³⁴

6. Mit diesen edlen und zeitgemässen Gedanken wollen wir von Meltzl und seinen Acta Abschied nehmen. Wir haben uns in seinen Periodika bloß mit dem Material beschäftigt, in dem wir sein Interesse für die französische Kultur nachweisen konnten. Die Zahl der Beispiele hätten wir erweitern können, doch wir glauben, bewiesen zu haben: Meltzls Verständnis für die französische Sprache und Literatur war stets lebhaft, wie er für die Kultur anderer Völker ebenfalls tiefe Anteilnahme bezeugte.

Mit dem Fortschreiten der Jahre sind die alten Mitarbeiter der Acta gestorben oder haben sich zurückgezogen, so daß die letzten Nummern der Zeitschrift fast ausschließlich aus der Feder des Redakteurs entstanden sind. Außerdem ist ihm 1886 in der "Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" von Max Koch eine scharfe Konkurrenz erwachsen. Den 10. Geburtstag seiner Acta hat Meltzl Anfang 1886 mit einem dünnen Band, dem XX. gefeiert, dann ist die erste komparative Zeitschrift der Welt für ewig verstummt.

Árpád BERCZIK

Literatur

1. Pál Sándor: A filozófia története, Budapest 1965. Bd. II. S. 356. und August Comte, Cours de philosophie positive, 1830-42. Système de politique positive ou traité de sociologie, 1852-54
2. Hyppolite Taine: Le positivisme anglais, 1864. und Les philosophes classiques français du XIX. siècle, 1856.
3. Gyula Pauler: A pozitivizmus, 1871. Hinsichtlich des ungarischen Positivismus s. noch Károly Horváth: A pozitivizmus mint irodalomtörténeti irányzat és ennek öröksége a polgári irodalomtudományban. In: Irodalomtudomány. Budapest, 1970. S. 27-29.
4. Inhalts des III. Bandes, Januar-Mai 1878.
5. ÖIL, Bd. I. H. 1. S. 14. /1877/
6. ÖIL, Bd. I. H. 6. S. 123. /1877/
7. ÖIL, Bd. I., H. 9. S. 169. /1877/
8. Titelblatt des III. Bandes. /1877/
9. Vgl.: Jenő Kastner: Traductions oubliées d'Amiel. Revue des Études Hongroises 1928, S. 198-206. und Vilma Szigethy: H.F. Amiel traducteur, Szeged, 1929.
10. ACLU, Bd. IV. H. 2. S. 1444-1445. /1880/
11. H.F. Amiel: Les étrangères poésies de diverses littératures. Paris, 1876. und Sur l'art de la traduction etc. Lettres inédites. Bd. III. S. 3.
12. ACLU, Bd. XII. H. 1-2. S. 2827. /1885/
13. ACLU, Bd. XIII. H. 1-2. S. 2824. /1885/
14. ACLU, Bd. XIII. H. 1-2. S. 2827. /1885/
15. ACLU, Bd. XIII. H. 1-2. S. 2831. /1885/
16. ACLU, Bd. 5. H. 9. S. 1701. /1881/
17. Vgl. Géza Birkás: Mistral és a magyarok. Budapest 1933.
18. ACLU, Bd. I. H. 3. S. 968. /1878/
19. ACLU, Bd. XI. H. 3-4., S. 2534-2536. /1880/
20. ACLU, Bd. I. H. 1-2. S. 2985-87. /886/ /Novissimae Series/

21. Vgl. Victor Lange: Nationalliteratur und Weltliteratur und
Horst Rüdiger: Literatur und Weltliteratur in: weltliteratur
und Volksliteratur, München 1972.

22. ACLU, Bd. XI. H. 1-2. S. 2513. /1884/

23. ACLU, Bd. VII. H. 2. S. 1896. /1882/

24. ACLU, Bd. V. H. 3. S. 1342-1343. /1880/

25. ACLU, Bd. XII. H. 1-2. S. 2847-2848. /1885/

26. ACLU, Bd. XII. H. 1-4. S. 1719-1721. /1884/

27. ACLU, Bd. IX. H. 1-2. S. 2194. /1883/

28. ACLU, Bd. V. H. 1. 1584-1585. /1881/

29. ACLU, Bd. III., H. 1-2. 3281. /1886/ /Novissimae Servies/

30. ACLU, Bd. VII. S. 3-4. 2070. /1882/

31. ACLU, Bd. IX. H. 2-3. S. 192. /1883/

32. ÖIL, Bd. II. S. 423. /1877/

33. ÖIL, Bd. III. H. 3., S. 553. /1877/

34. ÖIL, Bd. IV., H. 1., S. 652-660. /1878/

La raison d'être d'un genre "avorté"

/La théorie du poème héroïque sous l'Ancien Régime/

Il est dommage que l'histoire littéraire de la France reste figée dans le cadre séculaire, et cela en deux sens. D'après une tradition de plus d'un siècle mais en tout cas depuis l'école positiviste, le "concept" de base pour décrire l'évolution de la littérature en France est le "concept" de siècle. Les grands découpages c. à d. les "périodes" sont bâtis sur ce fondement.

Depuis quelques temps, un nouveau concept, le concept de style d'époque trouble les eaux tranquilles. L'agent de ce trouble est une catégorie de style, le baroque.¹ Celui-ci éveille, dans les esprits, des résonnances autres qu'éveillent par exemple la Renaissance, les Lumières, le Classicisme, ou le Moyen-Age, auxquels on est déjà, et depuis longtemps, habitué. Ce "baroque" ce "vilain", voulait s'assurer une place parmi les autres catégories et obligeait les consciences à réviser ou tout simplement à délimiter la signification de celles-ci. Mais à en juger des toutes dernières histoires de la littérature française, la révision reste incomplète.² Il n'était plus possible, depuis Rousset, d'ignorer le Baroque, il fallait donc lui donner une place, une toute petite place au moins. Cela a été fait au détriment de la Renaissance ou du Classicisme ou des deux mais, cela n'a pas trop d'importance, puisque, très difficiles à définir, toutes ces catégories sont devenues suspectes, mais récupérables et récupérées après être entrées ou rentrées dans le cadre sûr, parce que dépourvu de toute signification, des "siècles". Dès lors, on peut constater que ce n'est pas l'eau, mais seulement sa surface qui avait été troublée. Le découpage en siècles s'en sort même redorée grâce au coloris que lui ont assuré les

catégories "de style". Le XVI^e siècle n'est plus seulement le siècle de la Renaissance, le XVII^e celui du Classicisme, et le XVIII^e est plus et moins que le siècle des Lumières.³ Ne parlons pas du XIX^e et du XX^e, mais remarquons que le Moyen-Age peut, lui aussi, être sujet à des réinterprétations tendant à revaloriser les XIV^e et XV^e siècles.⁴

Attention, je ne défends pas le 'Moyen-Age' il est aussi bien encombrant que le concept de siècle mais il a au moins l'avantage d'être porteur d'une certaine signification.

Pourquoi est-ce que je fais tout ce tapage autour de ce concept "inagressif"? Parce que de par sa force d'inertie même, il s'intercale entre le phénomène concret et le chercheur, et si ce dernier est un tout petit peu imprudent, il fausse dès le départ toute tentative d'interprétation. Dès le départ, c. à d. dès le choix du sujet. On choisit des sujets "du XVII^e siècle" ou "du XVIII^e", on est spécialiste "du XVI^e" ou "du XVIII^e" siècle. Le XVIII^e siècle apparaîtrait donc, par rapport au XVII^e comme radicalement différent non pas parce que l'évolution de la société européenne ou française est entrée dans une nouvelle phase, et que suivant ses propres lois elle aurait produit quelque chose de réellement nouveau, mais parce qu'on écrit XVIII^e au lieu de XVII^e. Les faits et les tendances littéraires qui ne trouvent pas leur place dans le cadre de tel ou tel siècle sont qualifiés, tour à tour, de vestiges du passé ou d'annonciateurs du siècle suivant.⁵

Le seul moyen d'échapper au piège tendu par le concept trop habituel de siècle est de choisir le sujet à étudier, aussi restreint et défini qu'il soit, en fonction du mouvement réel de l'évolution de la société.

La période qui s'offre à nous, pour ainsi dire, tout naturellement, est celle qui va de la première grande crise générale de la société féodale française au dénouement de la

seconde et dernière crise, ou autrement dit, du déclenchement de la seule et unique crise du féodalisme jusqu'à son remplacement par un autre type de société. Cette période s'ouvrirait donc vers les années 30-40 du XVI^e siècle et s'achèverait, théoriquement, par la Révolution française. Par commodité, gardons, malgré ses insuffisances, la dénomination bien connue - d'Ancien Régime.

Qu'attendons-nous, dans le cas de notre sujet concret, de cette façon d'envisager les choses? - Nous espérons pouvoir saisir dans sa continuité, dans ses transformations et dans son échec même, un genre littéraire qui n'a pas pu fleurir en France. Et nous essayerons de nous interroger sur les besoins sociaux et idéologiques qui l'ont conçu et sur les conditions historiques qui en ont fait un genre avorté. J'exclue ou je tiens secondaires ou non suffisantes trois hypothèses avancées habituellement par les historiens ou critiques littéraires:

- l'existence des poèmes héroïques s'expliquerait par la vanité de poètes désireux de rivaliser avec les anciens /Homère, Virgile/;
- l'insuccès des oeuvres peut être attribué au manque de talent de leurs auteurs/Ronsard? Voltaire?/;
- le même insuccès serait en rapport avec le "fait" que "le peuple français n'a pas de veine épique". /n'est-ce pas le peuple français qui a produit les chansons de gestes?/ ⁷

La première question à laquelle répondre est double: Quels sont les besoins qui devaient être satisfaits par les poèmes héroïques, quelle est la raison d'être de ce genre sous l'Ancien Régime?

Il est bien connu que la France avait vécu l'époque de l'euphorie épique, plus précisément celle du poème héroïque. Il est aussi bien connu que cette période recoupe celle de l'apogée de la féodalité. Mais déjà, un certain nombre de chansons

de geste du Cycle de Doon de Mayence, et Raoul de Cambrai en particulier, signalent les limites du choix du héros épique. Le "héros" incontestable de la chanson est Bernier et non Raoul. Et Bernier est un héros tragique. L'union entre le Héros et la communauté qu'il représente, qu'il incarne, est rompu, et ainsi le fondement même de la structure du poème héroïque s'effondre. Signe du temps non seulement dans le domaine de la littérature, mais aussi dans la société. Le bien-fondé des liens suzerains-vassaux se trouve contesté. Le passage de l'épopée au roman courtois s'explique donc relativement facilement. On passe du mythe collectif et fonctionnel au mythe figé et sublimé. On passe du collectif à l'individuel, de l'épopée au "pré-roman". L'épopée se désagrège, s'éparpille. La société n'en éprouve plus le besoin.

C'est à partir de la période tardive des renaissances nationales que l'on ressent à nouveau le besoin d'un grand genre épique et ce besoin ne semble pratiquement pas disparaître jusqu'à nos jours ou tout au moins jusque à la fin du romantisme du siècle dernier. Est-ce un phénomène secondaire qui accompagne la naissance et le développement du genre triomphant de l'époque moderne, du roman? Est-ce un besoin plus profond de la société ou de quelques couches de la société de rechercher, dans un genre littéraire historiquement révolu la possibilité de rétablir son unité "réelle" et spirituelle d'autrefois dont les valeurs furent incarnées en une seule personne ou en quelques personnages complémentaires qui expliquerait la renaissance de ce genre? Sans vouloir répondre immédiatement à ces questions je voudrais attirer l'attention sur quelques évidences significatives. Tous les grands poèmes épiques, héroïques ou tragiques depuis la Renaissance jusqu'à la fin du romantisme, y compris les tentatives de reconstruction des épopées populaires traitent ostensiblement des problèmes qui mettent en relief, d'une façon positive ou négative, les aspects qui unissent un

peuple, une communauté religieuse ou l'humanité tout entière /Jérusalem délivrée, Les Tragiques, Paradis perdu, Zrinyász, Faust, Zalán futás, Mireille, Kalevala etc./ La majorité de ces poèmes est liée à la naissance, renaissance, transformation ou disparition du sentiment de l'unité nationale ou du sentiment d'unité spirituelle /religieuse/. Les trois aspects énumérés peuvent s'entremêler ou se superposer mais il n'est pas moins vrai que l'un des trois reste fatalement déterminant. Quant aux héros de ces épopées, leurs différences sont très accusées, mais l'individualisation des héros se maintient dans un cadre étroitement limité, à l'exception de quelques cas romantiques.

Il est incontestable que l'éveil de l'intérêt à l'égard de l'épopée ne doit pas être séparé de la redécouverte de l'antiquité en général et de l'épopée classique en particulier. Mais je ne crois pas que la coïncidence chronologique et ses implications nous livrent tous les éléments nécessaires à l'explication de la renaissance du poème épique puis de sa carrière bien qu'inégale pendant trois siècles.

L'examen de textes "théoriques" va nous apporter, peut-être, d'autres éléments d'explication.

Tout commence au milieu du XVI^e siècle. Après le Grant et vray art de plain rhetoricque de Pierre Fabri /1521/ puis l'Art poetique de Gracien du Pont /1539/, représentants, avec Charles Fontaine /Censeur Quintil/ de l'ancienne poésie, on voit apparaître trois ouvrages importants: Thomas Sibilet /Sebillet/: Art Poétique François, 1548,⁹

Du Bellay: Deffence et Illustration de la Langue François, 1549;¹⁰
Pélétier du Mans: Art Poétique, 1555.¹¹
Sebillet, se situant à mi-chemin entre l'ancienne et la nouvelle poésie, parle déjà de l'épopée, mais il voit très peu de différences

entre l'Illiade et le Roman de la Rose.⁴² Les perspectives même changent chez du Bellay; dans le chapitre VIII où il traite de la question de l'imitation, il s'écrit: "Je voudroy bien que nostre langue fust si riche d'exemples domestiques, que n'ussions besoin d'avoir recours aux étrangers. Mais..." /p.59/

Il faut donc écrire des oeuvres originales dans tous les genres-mais surtout un "long poème françois" pour que la langue française égale les "superbes langues greque et latine, comme a fait de nostre temps en son vulgaire un Arioste italien, que j'oseroy /n'estoit la sainteté des vieux poemes/ comparer à un Homere et Virgile..." /p. 88./

"Tel oeuvre certainement seroit à leur immortelle gloire, honneur de la France, et grande illustration de nostre langue." / p. 89./ Quels devraient être les sources "domestiques" disponibles pour un tel poème? Edouons du Bellay: "Choisy moi quelque'un de ces beaux vieux romans françois comme un Lancelot, un Tristan ou autres: et en fay renaistre au monde une admirable Iliade et laborieuse Eneide" /pp. 88-89/. Il incite même "ceux qui ne s'employent qu'orner et amplifier nos romans, et en font des livres certainement en beau et fluide langage, mais beaucoup plus propre à entretenir damoiselles, qu'à doctement écrire" à "employer ceste grande eloquence à recueillir ces fragemens de vieilles chroniques françoises, et comme a fait Tite-

Live des annales et autres anciennes chroniques romaines, en bastir le corps entier d'une belle histoire... /p. 89/. Nous sommes au coeur du problème: il est utile de traduire les anciens - dit-il plus haut - mais il faut surtout les imiter, c. à d. écrire, suivant leur exemple, des oeuvres originales puisant aux sources françaises, comme l'avait fait Arioste, et tout cela pour l'honneur de la France, pour l'"illustration de nostre langue" et pour "l'immortelle gloire" /p.89/ de l'auteur et naturellement pas pour "entretenir damoiselles". Pour terminer, il incite d'une manière à peine voilée son ami Ronsard à entreprendre une telle oeuvre.

L'argumentation de Jacques Peletier du Mans est à peu près analogue: "Nous ténons nostre Langue esclave nous mêmes, nous nous montrons étrangers an nostre propre país" /p. 35/

"E pansé, puis qu'il n'ët plus possible de voér un autre Homère an Grec, ni un autre Virgilé an Latin: de prandre courage, e n'estimer point impossible d'an voér l'un des deus an François." /p. 36/

"L'oeuvre héroïque: ét celui qui donne le pris, e le vrei titre de Poète..." /p. 73/ Parce que le poème héroïque est "comme une Mer, eingoës une forme e image d'Univers" tandis que les autres genres ne sont que des rivières et ruisseaux.

En ce qui concerne le sujet d'un poème héroïque, il recommande aux poètes les mêmes sources que du Bellay: "les aventures de Chevaliers, les amours, les voyages, les enchantemens les combas e semblables choses: desqueles l'Arioste à fèt emprunt de nous" /p.65/. Peletier connaît très bien Vida; son Art poetique et la connaissance d'Arioste le fait pencher plus fortement vers le modèle italien d'autant plus que les romans français lui sont encore plus chers qu'à du Bellay. Ronsard qui entreprend le grand travail d'écrire un "long poème" ne nous apporte pas d'arguments nouveaux pour justifier son travail, il lui semble probablement tout naturel de vouloir combler le vide qui caractérise selon tous ses contemporains la littérature française. Il y a quand même dans la première préface¹³ de La Franciade un petit bout de phrase /en apparence de politesse/ qui mérite l'attention: "Ayant donc une extrême envie d'honorer la maison de France, et par sur tout le Roy Charles neufiesme, mon Prince..." /p.8./

Son épopée s'engage donc plus directement dans une lutte dont l'issue est loin d'être claire, à l'époque, d'autant que l'enjeu de la guerre civile dépasse largement la question de la victoire d'une maison royale sur une autre. Il reste que l'idée puissante de l'unité

nationale est liée, pour Ronsard, à celle de la continuité de la maison royale et de la religion. Unité nationale = unité de l'Église = unité monarchique. Dans le cadre du mouvement dialectique entre les forces centralisatrices et diffuses caractérisant toute l'histoire du féodalisme, Ronsard opte pour les premières à une époque où cette lutte est poussée à l'extrême, en raison des facteurs économiques, politiques et idéologiques qui dans une certaine mesure sont les résultantes de ce mouvement dialectique mais qui sont "destinées", en cas de conjoncture favorable, à renverser du tout au tout l'ancienne équation et à en établir une nouvelle, d'un degré plus élevé, avec une nouvelle répartition des valeurs et de nouvelles règles de fonctionnement.

Ronsard donne donc le ton et même les "règles de conduite" à tous ceux qui prétendront tenter un "long poème" épique, et sur ce point ils n'auront rien à contredire jusqu'à Voltaire compris. Les Semaines de du Bartas et Les Tragiques de d'Aubigné sont des "longs poèmes" mais ne se définissent pas comme poèmes héroïques. Les Tragiques, du reste, passe pour "inexistant" pendant toute la période qui nous intéresse. Oeuvre d'une inspiration "douteuse" puisqu'hu-¹⁴guenote, il lui est interdit de faire partie intégrante de la littérature de l'Ancien Régime.

Je dois relever encore une phrase de cette préface de La Franciade, qui me semble capitale du point de vue de l'évolution ultérieure et de la théorie et de la pratique du poème héroïque; C'est un jugement très sévère porté sur l'Arioste, jugement que n'oublieront jamais les successeurs:--feindre, d'accord, mais "non toutefois feindre une Poesie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain." /p. 4/

Le même jugement sera repris dans la préface ultérieure remaniée par Binet.¹⁵

Mais il y a aussi une autre idée à signaler qui jouera un rôle non négligeable au cours de l'histoire ultérieure du poème épique. Il est connu que le modèle antique par excellence n'est pas l'Illiade ¹⁶ mais l'Énéide. ¹⁷ Le fait est connu, je le répète, mais on n'a peut être pas suffisamment insisté sur la genèse et sur la signification éventuelle de cette préférence pour l'Énéide. Certains historiens littéraires du siècle dernier voulaient voir dans cette préférence une des raisons de l'échec du genre, puisque, pour eux, cette préférence était la preuve de ce que les auteurs du XVI^e et du XVII^e siècles ne comprirent pas "la nature intime" de l'épopée classique. ¹⁸ Philippe Butler, ¹⁹ par contre, observe dans le prestige dont a joui Virgile au XVII^e siècle, l'un des indices du rejet de la civilisation grecque au profit de la civilisation latine et la "latinisation" de la renaissance est un des traits caractéristiques de la littérature et de la civilisation baroques.

Il me semble donc important de souligner que la préférence pour Virgile naît avec ce qu'on appelle "la grande poésie renaissance française", on la retrouve chez Peletier aussi bien que chez du Bellay et chez Ronsard et bien entendu chez Scaliger. La meilleure connaissance du latin n'explique que très partiellement ce phénomène. La remise au jour de la poétique d'Aristote par Scaliger notamment complique plutôt que facilite notre tâche. Tout ce qu'il dit du poème épique, vient d'Aristote qui, pour sa part, ne fait qu'analyser les poèmes d'Homère. ²⁰

La question est donc la suivante: Pourquoi tous ceux qui songent au poème héroïque préfèrent-ils Virgile à Homère? - Les tendances générales de l'évolution de la littérature ne semblent pas l'expliquer. Les arguments "théoriques" que les théoriciens et les auteurs de l'époque utilisent contre Homère ne paraissent pas pertinents, puisque ces mêmes arguments pourraient se retourner contre Virgile. Il faut donc chercher la réponse ailleurs. Nous avons vu plus haut

quelques unes des fonctions attribuées au poème héroïque dans nos textes théoriques. Il s'agissait de donner à la nation française des poèmes qui auraient servi son émancipation, et contribué à sa grandeur, mais, implicitement, et chez Ronsard explicitement, toutes ces notions étaient liées à la personne du roi. Si nous comparons l'Illiade à l'Énéide; il saute aux yeux que cette dernière, avec son héros unique, fondateur de Rome, élu des dieux les plus puissants, correspond mieux à l'idée que nos auteurs s'étaient faite sur les fonctions du poème épique que l'Illiade. De là, il n'y a qu'un pas pour chercher la justification "théorique" de la sympathie qu'ils éprouvent pour l'Énéide.

Les textes et les auteurs dont j'ai parlé jusqu'ici, s'étaient servis, à l'exception de Scaliger, de la poétique d'Horace. Le rôle que Scaliger a joué pour remettre la poétique d'Aristote en valeur est beaucoup trop connu pour que je puisse me permettre de ne pas

m'y éterniser. De toute manière, il n'est pas le seul à introduire l'aristotélisme littéraire à un moment, où l'aristotélisme philosophique était en déclin.²¹ L'entrée d'Aristote dans la réflexion esthétique et théorique ne fut pas brutale et n'élimina pas les autres inspirations;²² et ce qui est important pour notre sujet, c'est qu'elle n'infléchit pas la prédominance de l'Énéide comme modèle absolu de l'épopée moderne. Les efforts pour réconcilier les idées horatiennes et l'esthétique d'Aristote restent fort intéressants. L'art poétique de Vauquelin de la Fresnaye²³ /achevé vers 1590 et publié, la première fois en 1605/ nous en apporte un témoignage de valeur. Horace, Vida et Aristote sont également présents dans cet Art Poétique qui nous livre des données nouvelles concernant notre première préoccupation.

Pour Vauquelin de la Fresnaye, le prestige du genre héroïque est incontesté et incontestable. Il ne dépend que du génie de l'auteur pour qu'il devienne, dans ce genre, immortel.

" Les siècles auenir tu pourrois étonner" I/437.

L'oeuvre héroïque

"/C/'est un tableau du monde, un miroir qui rapporte
Les gestes des mortels en différente sorte." I/70-71.

Son utilité: "Bref tous y vont cherchant, comme sont leurs humeurs

Des raisons, des discours, pour y former leurs moeurs".I,465-66

Quand notre auteur traite le sujet des poèmes héroïques, il en propose deux types: sujets nationaux, et sujets religieux; mais les deux répondent à une même exigence ils doivent assurer la glorification des rois qui incarnent l'unité de la nation française et du christianisme. Dans le cas d'une Franciade, Ronsard chante en la personne de Francus, l'ancêtre du "Charles Roy treschrestien" II/113 Vauquelin de la Fresnay lui-même, dans son Israelide /sujet chrestien et religieux par excellence/ retrouve le même ton et entretient le même mythe; mythe d'une France unifiée politiquement et spirituellement par et sous le règne d'un roi "treschrestien", élu de Dieu, prédestiné à exercer l'hégémonie unificatrice sur l'univers.

... Saül..: "Il endura beaucoup pour asseurer la terre

Ou il deuoit fonder l'admirable Cité

Qui aux Peres croyants promise auoit esté.

Cité qui devoit estre en son contour assise,

Pour figurer du Christ l'vniverselle Église,

Dont Chrestiens nous venons: et ce nom ancien

Par dessus tous retient nostre Roy treschrestien

Henri, soubz lequel puisse Europe, Asie, Afrique,

Couronner de ce nom du monde la fabrique."

II/152-160

On ne pourrait pas le dire plus clairement! - Mais le poème héroïque s'inscrit aussi /tout comme chez ses prédécesseurs/ dans le cadre plus vaste de la lutte pour l'émancipation de la langue et du génie poétique français.

Pour créer une littérature "nationale" digne de ce nom il faut découvrir et suivre au delà des modèles antiques, les éléments de la littérature provençale et de la renaissance italienne. Le fait que la poésie provençale fut assimilée à celle de Pétrarque devait être considéré - selon Vauquelin de la Fresnay - comme sujet de fierté, pour un Français. Ces traditions ne sont pas seulement des sources d'inspiration mais aussi des traditions contraignantes. Le poète qui veut être couronné, ne peut pas se contenter de son talent. Pour monter "au double mont" "Les chemins sont tracez, qui veut par autre voye

"Regagner les devants, bien souvent se fourvoye:
Car nos sçavans maieurs nous ont desia tracé
Un sentier qui de nous ne doit estre laissé. I/48-52
"Mais l'usage fist l'Art; l'Art par apprentissage
Renouvelle, embellit, regle et maintient l'usage
Et ce bel Art nous sert d'escalier pour monter
A Dieu...." I/147-151

La notion-clé de cette poétique est celle de l'"imitation"

"C'est un Art d'imiter, Un Art de contrefaire
Que toute Poésie, ainsi que de pourtraire I/187-188
d'autant plus que ce principe est "conforme à la Nature", puisque
"... l'imitation est naturelle en nous;

Un autre contrefaire il est facile à tous:" I/189-190. Comme nous pouvons le constater, Vauquelin de la Fresnay emploie trois mots à propos de la nature profonde de la création artistique. Deux de ces trois termes peuvent être interchangés /contrefaire et pourtraire/, mais il nous semble que "conrefaction" et "imitation" ne

se situent pas au même niveau. Comme si "contrefaire" et "pourtraire" voulaient définir l'attitude du créateur vis à vis de la réalité dans le processus de la création et le mot "imiter/imitation" quelque chose de plus concret, quelque chose de plus particulier. Mais voyons Vauquelin de la Fresnay lui-même:

"... il est malaisé de bien proprement dire
Ce qu'on n'a point encor veu par un autre escrire;
Pour ce plus seurement tu pourras imiter
L'aveugle clair voyant, qu'un sujet inventer,

Puis: "Tasso, qui de nouveau dans Solyme a conduit
Le dévot Godefroy, qu'une grande troupe suit,
Certaine preuve en fait; mais un sujet semblable
Il te faut imiter sur une vieille fable,
Et pour n'estre dedit, il faut bien advertir
De prendre un argument ou l'on puisse mentir:
Le vers du vray-semblable aime une conterie,

Qui plustost que le vray suit une menterie. I/905-912

Si on ajoute à ce témoignage l'enseignement des vers I/48-52 déjà cités, je suis en mesure d'affirmer qu'ici "imitation" s'oppose à "invention" et que l'"imitation" se présente comme une des conditions des plus importantes de la vraisemblance; et qui plus est, l'imitation /à tous les niyeaux mais surtout au niveau de l'emprunt du sujet aux oeuvres déjà connues/ contribue largement aux qualités du nouvel ouvrage. Bref, l'"imitation" veut dire: suivre les traditions!. Cela nous fera mieux comprendre ce que l'on appelle "manque d'originalité des poèmes héroïques". Aux yeux du lecteur moderne il est tout naturel, que l'imitation conséquente cache l'originalité de ces poèmes. Car c'est dans la façon d'imiter et indépendamment de l'imitation²⁴ que l'on peut chercher l'originalité.

Vauquelin de la Fresnaye définit déjà, quant au choix du sujet,

les deux orientations du poème héroïque. Mais les quatre premières décennies du XVII^e siècle ne sont pas favorables à ce genre. Des deux grands genres, c'est le théâtre qui prend définitivement le dessus. Toutefois, dès qu'il y a un déclin dans la carrière du théâtre, le poème héroïque semble retrouver sa raison d'être. Ceci est valable surtout dans les années quarante et cinquante quand l'atmosphère d'incertitude politique et idéologique pousse un certain nombre d'auteurs vers la création des oeuvres qui devraient contribuer à l'unité spirituelle mais aussi politique de la "nation". L'un des premiers ouvrages allant dans ce sens est la Magdelaine pénitente de Le Laboureur, en 1643. Remarquons qu'un tel ouvrage eût été difficilement imaginable sans L'Imitation de Corneille et sans la nouvelle dévotion de la Contre-Réforme triomphante.

Dans la Préface /Sentimens de l'Auteur sur la Poésie Chrétienne et Prophane/, Le Laboureur situe le genre qu'il veut cultiver dans le sillage de l'épopée gréco-latine; mais il cherche la raison d'être dans l'utilité morale: "Ce genre... a pour son objet les exploits dignes d'un véritable louange; il publie la gloire des grands hommes, blâme les moeurs vicieuses, et eslevant l'esprit de son lecteur à la contemplation de la vertu, la lui fait premièrement aimer et l'oblige après par une douce violence d'en pratiquer les actions." Il souligne, lui aussi, la prééminence de Virgile sur Homère: "Homère a le premier entre les Épiques ouvert cette carrière et l'on pourrait dire que Virgile l'a fermé, tant il s'est rendu inimitable." C'est de ce niveau de perfection qu'il convient de partir si la modernité veut s'immortaliser à la manière des Grecs et des Romains.

Mais cet objectif bien qu'il soit plus noble que de délecter seulement, n'est pas le but ultime de la grande poésie;

"Le but où doit tendre le vrai Poète est de ravir; il faut qu'il

fasse violence à l'esprit de son auditeur et qu'il porte malgré luy jusqu'à l'admiration". Ce qui est frappant dans cette formulation, c'est qu'en étant conforme à l'esprit et à la lettre des rhétoriques les plus "classiques" de l'époque, elle constitue l'une des définitions les plus claires de la fonction de la poésie, et peut être même, de l'Art baroque.

Si l'on définit ainsi la fonction du Poète, et par conséquent celle de la poésie, le choix de la "matière" du poème ne peut plus être indifférent. "S'il est du devoir d'un bon François d'appliquer ses études au dessein de publier les belles actions que ses Héros ont faites en leur vie, il est du devoir d'un bon Chrestien de consacrer ses veilles au Seigneur pour celebrer les merveilles qu'il a faites". "Nation" et "Foi", voilà les deux principes qui régissent son activité. Le Laboureur met l'accent sur la foi comme le fait quelque peu différemment, il est vrai, Saint Amant dans son Moïse sauvé.²⁶

Le Laboureur met l'accent sur la "dévotion moderne" et Saint Amant n'en est pas aussi loin qu'on le croit. Il est incontestable qu'il veut, plaire avant tout. Mais ce but se réalise par la mise en image de la religion chrétienne.²⁷ "... presque tous les personnages que j'y représente sont non seulement héroïques, mais saints et sacrez; ... j'ose y représenter Dieu mesme en sa gloire et sa magnificence, autant qu'il est possible à la bassesse d'une plume comme la mienne, je croy que quand je lui /à son ouvrage/ aurois donné le titre de divin, il y auroit eu plus de justice que de presumption à le faire." /p. 140/ Dans sa volonté de "faire quelque chose à la gloire de celui" qui a donné son talent, il défie les "regles des anciens" ... "à cause de la nouveauté de l'invention" /p. 140./. Mais il défie aussi ceux qui, sous prétexte de défendre la pureté de la littérature chrétienne, veulent en exclure les éléments antiques. Il définit en même temps le rôle qu'il attribue

inventions ; tous les accidents qui arrivent à Moïse dans le berceau... outre que se sont des suppositions vray-semblables et naturelles, plausibles, et en l'estat et au lieu où il estoit, contiennent encore quelque chose de mistérieux. Il y a un sens caché dessous leur escorces " - et c'est là que les contradictions s'éclaircissent et se résolvent même - "qui donnera de quoy s'exercer à quelques esprits; mais dans la recherche qu'ils en pourront faire, peut-estre me feront-ils dire des choses à quoy je ne pensay jamais." /pp. 146-147./

Il nous formule donc sa poétique dualiste: il veut donner une vision poétique et cohérente du monde au niveau de son époque et qui doit se suffir mais qui, contient "en outre" et "encore" des significations allégoriques auxquelles il n'avait pas pensé et que d'autres que lui pourront éventuellement déceler.

Il ne veut pas être étranger à son époque ni en homme ni en poète mais il se réserve une certaine autonomie.

Saint Amant est un homme du monde, un "frivole" comme auraient dit ses contemporains. Son Moyse sauvé s'intègre pourtant dans une littérature qui veut être tout autre que "frivole". Dans l'année de la publication de celui-ci, nous voyons apparaître une autre épopée: Saint Louys ou la Sainte Couronne Reconquise. L'ouvrage est cette fois, de la main du Père Le Moyne ³⁰ de la Compagnie de Jésus. C'est un esprit plus sévère, plus rude, plus "classique" dirait-on; il ne se permettrait pas d'utiliser "l'Escriture Sainte" comme source de matériaux à "une pareille Fabrique", puisque se sont des matériaux sacrés: "il est deffendu de les toucher du marteau..." D'autant plus que les "verités immuables et immobiles... ne laissent point de lieu à la Fable" et par conséquent elles "ne sont pas propres à la structure du poème. Mais quand il décrit la fin et le rôle "social" du poème, il ne s'écarte que très peu de ses prédécesseurs. Saint Amant voulait puiser aux classiques en profitant, comme eux, de la mythologie tout en y ajoutant quelque chose. Mais quand

à la culture antique dans les oeuvres modernes. "Mais pour dire encore un mot de quelques fables que j'allegue en cette piece, je rapporteray que comme certaines estoffes, pour avoir esté tissées par des mains payennes, ne laissent pas d'estre employées à l'embellissement des autels chrestiens, ainsi se peut-on servir de tout ce que l'antiquité a laissé de rare et de beau pour le convertir en un usage saint et légitime, et c'est faire du Panthéon, et de tant d'autres temples dédiés aux faux dieux, des eglises consacrées au Dieu éternel et veritable." /p. 142./

Il semble utile, à présent, de faire quelques remarques qu'inspire encore cette préface, et qui concernent non seulement la théorie du poème héroïque, mais la place même de Saint-Amant dans l'histoire de la poésie sous l'Ancien Régime.²⁸ Il s'agit d'abord du fait qu'il déclare vouloir se passer d'Aristote, et pour argumenter, il s'appuie sur l'antiaristotélisme philosophique, sur le rationalisme. Il écrit à propos de ses inventions: "... j'ay jugé que la seule raison me seroit une autorité assez puissante pour les soutenir; ... qu'importe qu'Aristote l'ait ou ne l'ait pas approuvées? Il s'est decouvert des estoiles en ces derniers siècles qui luy auroient fait dire d'autres choses qu'il n'a dittes, s'il les avoit veues; et la philosophie de nos modernes ne demeure pas toujours d'accord avecque la sienne..." /p. 140./

Il proteste contre ceux "...qui voudroyent que l'on fust servilement attaché à ne rien dire que ce qu'ils /les anciens/ ont dit, comme si l'esprit humain n'avoit pas la liberté de produire rien de nouveau..." /p. 146./ - et en même temps il lutte pour les allégories antiques utilisées comme supports de ses inventions mais aussi pour un mode de vue allégorique lié aux mystères du christianisme.²⁹ "Le Tasse dit... qu'il avoit fait plus de la moitié de sa Jérusalem sans avoir songé aux allégories... Je ne feindroy point de dire là-dessus que j'y ay songé en ma pluspart de mes

il a voulu enrichir la mythologie chrétienne, il considérait comme acquise la destruction de la mythologie antique. Sur ce constat de fait, il lui était naturel de pouvoir utiliser les débris de celle-ci pour embellir son ouvrage. Le Moyne, lui, ne croyait pas possible de toucher à la mythologie chrétienne officielle, et il se sentit obligé de proscrire la mythologie payenne, mais il ne se prive pas pour autant d'enrichir la conscience religieuse et ce qui est nouveau, politique.

Le règlement de compte dont avaient fait parties la Saint-Barthélémy et les mesures de Richelieu et qui sera achevé par la révocation de l'Edit de Nantes a mis un terme, pour la période de l'Ancien Régime, à la possibilité de la formation d'un sentiment national non lié à la personne royale.³¹ Face à cette possibilité avortée s'est formée l'idée /et la réalité?/ d'une France monarchique incarnée en la personne du roi. Mais il y a plus. La Saint-Barthélemy marque une rupture de la tradition française en matière d'institutions, et elle conduit à refléter en la personne royale la puissance divine, et on y ajoute encore le mythe de la France toute catholique. C'est cette perspective qui éclaire les préoccupations de notre auteur. Il veut faire "la même chose" que "les auteurs des épopées classiques", c'est à dire, choisir un personnage réel ou accepté comme tel par l'Histoire ou par la tradition historique et religieuse de sa nation, d'une époque suffisamment lointaine pour pouvoir créer autour de lui un système de mythes suivant les règles de la vraisemblance. Ce héros sera donc un assemblage de mythes religieux et nationaux; Saint Louys en l'occurrence. La justification du choix est assez révélatrice: "Je ne pouvois.. choisir un Héros plus accompli que celui là: d'ailleurs le choix que j'ai fait est honorable à la France, qui l'a élevé; à nos Roys, qui sont nez de luy; à la Maison Royale, qui est de sa Race; à la Noblesse, qui l'a pour Patron et pour Modèle; et à toute la Nation, à laquelle Dieu l'a donné pour Protecteur; à toute l'Eglise,

qui l'a reçu au rang des Saints qu'Elle reuere." A qui s'adresse-t-il par son poème? - "... la Poésie Héroïque étant la vraie Philosophie de la Cour et la partie de la Politique qui est la plus propre à l'institution des Grands, il ne falloit pas plaindre la peine, de leur en faire quelques leçons, purifiées de la teinture du Collège"... Ces grands, ou plutôt "... les Princes ont besoin de leçons et de modeles de Patience comme les autres Hommes, et ... la vertue héroïque ne leur est pas moins nécessaires pour souffrir avec fermeté que combattre avec courage".

La perfection des Grands est donc la fin de la Grande Poésie. Mais comment les toucher? - Les Grands... "n'admirent gueres que les choses qui leur remplissent les yeux et les éblouissent"; les poètes doivent donc "leur faire des Leçons purifiées des Dogmes, embellies de tout l'appareil et de toute la pompe des beaux Spectacles."

Et ces "beaux Spectacles", ne se trouvent que dans des pays lointains et dans le passé. Le présent est petit. ³²

Pour Le Moyne la dichotomie de "enseigner ou faire plaisir" n'existe pas, "enseigner et faire plaisir" non plus. Chez lui, c'est le principe de "faire plaisir pour enseigner" qui domine. L'art est subordonné au service politico-religieux. "Ce n'est donc pas pour rien, que naissent les Poètes: - termine-t-il- c'est pour le repos et pour l'honneur du Genre humain, pour l'achèvement et pour la consommation de la FELICITE POLITIQUE". Et cela passe par l'instruction des Grands dont "le vray Précepteur" est le poète. Les justifications de la poésie héroïque chez Le Moyne comme chez ses prédécesseurs sont essentiellement d'ordre politique et idéologique, mais elles sont liées à une autre série de méditations, qui sont intrinsèques à la littérature. Il s'agit de combattre le grand rival, le roman, ou au moins de décrire les différences entre les deux genres. Les auteurs d'épopée se rendent compte qu'elle exige une vision du monde synthétique, ou pour formuler autrement, une vision du monde synthétique et supposée collective qui trouve son expression littéraire beaucoup plus

"naturellement" dans l'épopée que dans n'importe quel autre genre. L'épopée est la cathédrale ou le palais princier de la littérature. Le roman, par rapport à l'épopée, n'est qu'"une maison bourgeoise, ou plutôt "la chambre d'une bourgeoise aisée". Comme si on acceptait déjà que la bourgeoisie entre dans la littérature, soit comme acteur soit comme personnage, mais elle n'en est pas encore capable, et il lui est interdit de s'approprier la littérature n'ayant pas une vision cohérente du monde. Le roman est une démission "parce qu'il ne s'y agit que de certaines affections" /comme le dit Desmarets/ ou ce ne sont que des "Maisons Bourgeoises - qui - ne demandent que de la propreté et de l'ordre; l'éclat et le luxe y seroient hors de leur place, ils y feroient du scandale" /comme le remarque Le Moyne/. - On est encore loin, en France, de l'épopée bourgeoise de Defoe. La seule vision du monde qui peut se formuler en France au milieu du XVII^e siècle est essentiellement nobiliaire, monarchique et ecclésiastique. Elle est cohérente, mais restrictive et artificielle malgré les tentatives d'incorporer nombre d'éléments nouveaux d'une réalité sociale de plus en plus complexe. La tension et l'ampleur des querelles /en apparence/ littéraires autour de l'épopée et l'intérêt qu'on y porte s'expliquent aussi bien par l'existence même que par le caractère restrictif et artificiel de la vision du monde sur laquelle elle se fonde. Mais contrairement à celle de Saint-Amant, cette vision du monde est moniste. C'est ce monisme qui amène Le Moyne à rejeter radicalement toute allégorie. Dans l'esprit du Père Le Moyne, il importait de combattre le roman et de démontrer la supériorité potentielle de l'épopée. Quand il en parlait il voulait saisir le problème d'une manière engagée, sous un angle fonctionnel. Tout autre était l'attitude de George Scudéry vis à vis du problème. Il avait été co- auteur d'une série de romans d'aventures et de romans galants avant qu'il s'engagât à écrire une

épopée. Pour lui, en effet, l'épopée n'est qu'une variante plus noble et plus virile du roman. Dans L'illustre Bassa et dans le Grand Cyrus; il pratique une sorte de roman "romanesque" et exotique. Quand il entreprend de faire une épopée, il change complètement de registre. Les aventures et l'exotisme sont, pour ainsi dire, "naturellement" crédibles dans le cadre du roman, puisque la convention de base est l'invraisemblance du cadre même. Il n'en va pas de même pour l'épopée. Ici, c'est le cadre /héros-action/ historico-moral qui doit être crédible et cette crédibilité à son tour assure la vraisemblance à la fable, et par conséquence aux aventures qui la constituent.

Voilà ce qui se dégage de la formulation rhétorique: "...ce qui s'appelle Matière avant que d'avoir passé par l'artifice Épique, se nomme Forme, après que le Poète l'a disposée, et qu'il en a construit sa Fable: préface: p. 10. / 33

Ce qui est aventure dans le roman, devient aventure interprétée: mésaventure ou acte d'héroïsme dans l'épopée. Le critère de la vraisemblance est donc moral: l'aventure et même la fiction la plus pure est crédible /vraisemblable/ si elle est moralement justifiée.

Mais par ce fait, l'aventure perd son authenticité; en entrant dans l'épopée, elle devient obligatoirement allégorie morale toujours fondée sur la croyance chrétienne: /" ... une mesme action peut être merveilleuse et vray-semblable, le premier, par les choses extraordinaires que fait la Magie: et le seconde, par la croyance qu'elle trouve dans l'esprit de la plus part du monde" /préface. p. 4. /.

L'attaque brutale de Scudéry contre le Discours Poétique du Tasse /dans lequel celui ci aurait dit: "la Morale n'est pas l'objet du Poète, qui ne doit songer qu'à divertir"/ et son accord avec le Traité de l'Allégorie du même auteur /"... l'Allégorie doit regner par tout le Poème Épique".../ découlent de la théorie du genre dont il se fait partisan. Vu d'un autre angle, Scudéry semble vouloir

faire de l'épopée un instrument d'envergure de la "nouvelle dévotion": "Le Sens Allégorique regne par tout dans ma Rome Vaincue: entendant par Alaric, l'ame de l'homme, par l'Enchantement où je le fais tomber...³⁴, la faiblesse des hommes, je dis mesme des plus forts, qui sans le secours de la grace, tombent dans des faiblesses et dans des malheurs estranges: et qui par ce puissant secours, s'en relevent et s'en desgagent après". Dans ce cadre, les actions du Magicien représentent celles des mauvais Démons; Amalasonthe, la femme représente la tentation de la volupté, en un mot: le Monde; la résistance du héros à la tentation: la liberté du franc-arbitre; le Triomphe du Prince : la victoire de la Raison sur les Sens, etc. La tentative de Scudéry peut donc être rapprochée de celle de Saint-Amant, mais Scudéry procède d'une façon beaucoup plus conséquente.

Tandis'que l'auteur de l'épopée la plus galante dédie son ouvrage à une femme /à la Serenissime Reyne de Suede/, le très-sérieux Chapelain³⁵ choisit Jeanne d'Arc pour protagoniste de son poème national. Par cet acte il contribue /et il en a conscience/ à la formation du symbole vivant jusqu'à nos jours: la Pucelle ou la France délivrée.³⁶

Quand on examine la préface de cet ouvrage, la première chose surprenante est qu'elle ne parle qu'indirectement du besoin d'une épopée nationale. Le prestige et le rôle de Chapelain dans la vie littéraire et idéologique ainsi que les sollicitations, entre autres, d'Henri d'Orléans l'obligent presque à créer une telle épopée, dont l'existence ne lui semble pas avoir besoin de justifications. Mais le caractère national n'est pas suffisant pour assurer à l'oeuvre l'universalité nécessaire. Pour y arriver, il faut la pourvoir d'un soubassement métaphysique. - L'action concrète pourrait être invraisemblable ici et là, dans sa linéarité, si elle n'était pas doublée d'une autre, métaphysique, celle de la lutte entre le Bien et le Mal. Celle-ci est universelle, atemporelle, celle-là

est temporelle et particulière; celle-ci est la cause, celle-là est l'effet et "la certitude de l'effet... tient lieu de cause" /p.16./

La Machine est justifiée, le merveilleux chrétien est rendu vraisemblable par ce dédoublement de l'Action. Dans l'épopée, ce qui est à lire pour le plaisir est l'action "profane"; ce qui est à déchiffrer pour l'instruction c'est l'action "métaphysique".

L'Action est donc fondée sur la vraisemblance et jugée par la Raison que la Foi rend puissante. Et le dédoublement de l'Action ne peut se réaliser que par le moyen de l'Allégorie. Dans La Pucelle, la France peut ainsi "représenter L'Ame de l'Homme, en guerre avec elle-même; ... Le Roy Charles: La Volonté, Maistresse absolue, et portée au bien par sa nature, mais facile à porter au mal, sous l'apparence du bien; ... Amaury et Agnes: les différents Mouvements de l'Appetit Concupiscible, qui corrompent l'innocence de la Volonté; ... Dunois: La Vertu qui a ses racines dans la Volonté; ... Taneguy, Chef du Conseil de Charles: L'Entendement qui éclaire La Volonté aveugle; ... La Pucelle...: La Grace divine qui... vient raffermir La Volonté, soutenir L'Entendement, se joindre à la Vertu, et, par un victorieux effort,... produire /la/ Paix intérieure..."

Que conclure? - Bien que Chapelain se réfère constamment à l'Aristote, cette théorie de l'épopée n'est plus aristotélicienne, mais cartésienne, dans le sens de la lettre-préface des Principes de Philosophie. Il faut dire aussi, qu'il est favorisé par la Matière choisie /La Guerre de Cent Ans/. Elle est puisée à l'histoire récente, le témoignage de la "mémoire collective" et celui de l'écriture /l'Histoire/ concourent à la rendre crédible. Mais au fur et à mesure que le doute méthodique cartésien préparé par le doute pyrrhonien se répand dans le public lettré, la crédibilité des livres /fondée en dernière analyse sur celle de l'Ecriture Sainte/, et surtout des

livres d'histoire s'affaiblit. La crise de la crédibilité de l'Écriture mine la vérité de la Matière tirée de l'Histoire. Mais il y a plus; Descartes a bel et bien sauvé le prestige du christianisme mais le prix en était considérable: la foi cartésienne est purifiée, intellectualisée, dépourvue de toute "superstition", hostile à "l'image" et à l'imagination. Il n'y a plus de place pour vivre et faire vivre la foi "dans sa peau".

Chapelain essaie de s'en rendre compte, Desmarets de Saint-Sorlin n'en a pas conscience ou fait tout simplement semblant. Ce "plus poète des fous et le plus fou des poètes" se jette sincèrement à corps perdu dans la création des épopées nationo-mystiques en affirmant la souveraineté de l'imagination c. à d. de l'invention. Le sujet de son Clovis³⁷ est la lutte des forces célestes contre celles de l'Enfer afin d'arracher la France à l'Empire du Mal et d'en faire le défenseur inlassable de la chrétienté sous le sceptre de ses rois très-chrétiens.

Quand il préface son livre, il lui semble évident que le "merveilleux chrétien" peut naturellement faire partie de l'épopée: "... le Poème Heroïque est si noble et si relevé, qu'il doit avoir un sujet important, non seulement à toute la Terre, mais encore à la gloire de Dieu; et qui par conséquent soit conduit par l'assistance du Ciel, et traversé par la malice des Démon. De sorte que le Ciel et l'Enfer sont comme des Personnages du Poème: Et lors que les Démon ont fait agir leurs supports, comme sont les Enchanteurs, il faut faire intervenir le Ciel, par les personnes qu'il aime, et il fait part de sa puissance.." Le problème de l'Allégorie ne se pose donc pas, étant donné que dans cette conception, le temporel et l'atemporel, le monde des hommes et le monde des forces surnaturelles cohabitent "naturellement". Curieuse coïncidence, il est le seul auteur à formuler le vœux d'avoir un public plus large que celui

des "érudits": "J'ay seulement à dire que ceux-là se trompent, qui pensent que les Poemes Heroïques ne sont faits que pour les sçavants, et ne peuvent plaire à tout le reste du Monde et particulièrement aux Dames..." Il n'est peut être pas hasardeux de chercher une correspondance logique entre sa conception de l'épopée et la référence fait à un public qui vit sa foi beaucoup plus spontanément que les "savants".

Son Clovis et même son Esther ne sont ni pires ni meilleurs que les autres représentants du genre. Clovis contient même de très belles pages, On se demande si sa conception du monde incarnée dans son épopée n'a pas contribué à sa renommée douteuse d'être la cible préférée des critiques et des sarcasmes venant du camp de Boileau. En 1670, Desmarets est encore optimiste quant à la valeur de la poésie héroïque:

"Cet Art noble et sçavant sçait former un Guerrier,
Sage, pieux, humain, vaillant, aventurier,
Patient aux travaux, amateur de justice,
Honorant les beaux faits, et punissant le vice.
Tel que doit estre un Roy, de qui les qualitez

D'un peuple font les maux, ou les félicités" /L'excellence..p.6/ ³⁸

Quatre ans plus tard, en 1674, après les satires de Boileau, le ton est déjà sombre, et les dialogues de La Deffense du Poeme Héroïque ³⁹ constituent un beau catalogue de critiques qu'on lui adresse et qu'il croit pouvoir réfuter. C'est une sorte de double miroir convexe qui minimise la portée des défauts qu'on lui reproche et met en relief le sens caché, dénominateur commun des critiques qui le visent. En apparence, il s'agit d'un procès d'intention. En réalité il y va du sort de toute une époque littéraire qui est caractérisée par l'antagonisme des traditions antiques et de la foi chrétienne renouvelée.

Dans le premier dialogue, Damon apparaît en défenseur des traditions antiques, mais comment?

"... il faut avoir recours aux contes fabuleux,
Si l'on veut dans les vers mesler le merveilleux.
Que la Muse en riant doit piquer pour nous plaire." /p.4./

Autrement dit, La Fable antique est aussi bien mensongère que la Fiction chrétienne, mais la première peut au moins servir d'ornement puisqu'on n'est pas obligé de la prendre au sérieux. D'ici, il n'y a qu'un pas à franchir; il ne le fait pas, mais son adversaire Philène, oui:

"Laissons-là des faux Dieux toute le bande veine." /p.4./

"D'Homère tous les chants ne sont que des mensonges;

... Les Grecs et les Latins dans leur aveuglement

De leurs mensonges seuls ont fait leur fondement.

Leurs ouvrages sont pleins d'erreur, d'extravagance

Des termes seulement ils ont eu l'elegance". /p. 14./

La confrontation des vues se réduit ainsi à une différence de parcours sur la voie du rejet de l'antiquité.

Damon formule même un faux dilemme:

"... toujours le mensonge offense un saint-mystère" /p.6/

Et toujours dans les vers la fable est nécessaire. /p. 6./

L'imagination poétique est incompatible avec la foi chrétienne. Si l'on ne veut pas se passer de la poésie, on doit se contenter de la poésie à l'"antique". Pourtant, ce faux dilemme n'est que le paravent d'un vrai problème jamais formulé: - Par quoi remplacer une antiquité poétique de plus en plus stylisée et de plus en plus contraignante? La possibilité d'admettre la légitimité d'une poésie franchement profane, c. à. d. ni "payenne" ni allégorique n'est même pas envisagée.

Mais l'interdit touche aussi tout un ensemble thématique /et la méthode poétique qu'il implique / qui devrait assurer ce remplacement. Desmarets /Philène/ formule très clairement cet interdit, bien qu'il ne veuille pas croire en sa possibilité:

"Quoy? nos vers, sur l'appuy de nos divines lois,
N'oseront plus parler de nos augustes Roys,
Dont la celebre vie et guerriere et pieuse,
Doit franchir de l'oubly la nuit injurieuse?
Et si nous celebrons le grand Dieu des Hebreux,
Ses desseins eternels, ses prodiges nombreux,
Tous ces portraits fondez sur le sacre volume,
Periront sous le trait d'une insolente plume"? /pp. 7-8/

Cette "insolente plume" est de Boileau. Mais que fait-il véritablement? Il déclare à plusieurs reprises que les poèmes héroïques sont illisibles et que leurs auteurs n'ont pas de talent. Tout cela n'aurait pas de grande portée si la première des deux affirmations ne rencontrait pas les sentiments d'une grande partie du public. Ses écrits du ressort du genre héroïque ne sont pas meilleurs que ceux de ses "adversaires". Le Lutrin /dans le sillage du Virgile travesti/ peut nous apparaître non seulement comme la mise en doute globale de la raison d'être du "vers herolque" mais aussi comme la critique d'une bonne partie de sa propre activité littéraire.

En étudiant ces querelles autour du poème héroïque, on a l'impression qu'aucun participant n'ose aborder le vrai sujet. En effet, toute cette poésie qui veut être nationale, chrétienne ou les deux en même temps se réclame d'un consensus: Les miracles et la magie, manifestations directes de la lutte du Ciel contre l'Enfer, remplissent la vie quotidienne. Leur transposition dans la littérature n'est donc que naturelle.

Mais qu'arriverait-il, si ce consensus n'existait plus? Le dialogue fictif de Philène et de Damon permet à Desmarets, bien que d'une manière négative de soulever cette question.

Philène, porte-parole de Desmarets s'y réfère à ce consensus:

"Car de l'esprit humain la nature est bornée
Des limites du sens sa force est terminée.
En Dieu seul, qui déteste un conte fabuleux,
La vérité s'accorde avec le merveilleux.
Et le vers héroïque aura sa gloire entière..." /p. 19/

Mais avant, quand à l'argument de Damon:

"Tu me parles d'un Dieu de qui la vie austère
Ne fut qu'abaissement, que peine et misère..." /p. 16/
Philène raconte les miracles que Jésus Christ réalisa, Damon répond
ironiquement:

"Il faut croire ces faits ..." /p. 16/

Bien sûr, il ne faut pas exagérer la valeur d'une telle phrase; contentons-nous de dire que le texte même de Desmarets témoigne de ce que le consensus n'est pas aussi évidemment solide qu'il nous veut le faire croire. Ajoutons que la petite phrase de Damon ne vient pas forcément d'un athée, elle peut être celle d'un croyant qui veut débarrasser sa foi de tout élément miraculeux.

Bien sûr, Desmarets voudrait démontrer que son adversaire est libertin et athée; de plus, il fait même des allusions, en parlant du Lutrin, à l'attitude éventuellement anti-monarchiste de Boileau /p. 126/. Malheureusement pour Desmarets, Boileau et ceux qui le suivent, ne sont ni athées, ni antimonarchistes, mais ils sont simplement autrement chrétiens et monarchistes que lui. On peut même se demander si la fiction, c.à d. l'imagination poétique, incontrôlable par nature n'était pas gênante pour la monarchie. En vain veut-il "faire voir que nostre grand Roy doit estre mis au dessus des plus grands Héros de l'Antiquité, et que sa gloire qui est répandue sur tout son Etat met son Siècle au dessus de tous les Siècles passés", ni lui, ni ces confrères n'arrivent à faire croire que l'imagination poétique, libre des contraintes d'une antiquité sciemment circonscrite, est l'alliée naturelle de la foi catholique et de la monarchie.

Les textes que nous avons étudiés jusque là étaient "engagés": apologétiques ou polémiques. A travers ces textes, nous avons pu sonder les intentions idéologiques, politiques et même esthétiques de leurs auteurs, mais nous avons vu aussi la nature des obstacles qu'ils rencontraient.

Voyons maintenant ce que vont nous livrer les textes "purement" théoriques. Ils datent de la seconde moitié du siècle, ils sont par conséquent, en partie au moins, ultérieurs à la publication des "longs poèmes héroïques". Que leur style imprégné de ce fameux "V.. il faut que.." ne nous trompe donc pas. Ils ne contiennent pas que des préceptes. Ils veulent aussi décrire la réalité. Ce qui nous confond, c'est l'attitude finaliste qui caractérise toute théorie poétique dérivant de la rhétorique. Il est logique qu'à travers ces textes, le phénomène littéraire apparaisse interprété. Cette manière de voir les choses est également valable pour le rapport entre un texte théorique et sa préface. Nous en trouvons un bon exemple chez La Mésnardière: 41

"... moy qui aime ma Patrie d'une amour très-violente, et qui ay tous les sentiments que doit avoir un honneste homme pour la gloire de sa Nation; j'ay estimé que mon travail pourrait apprendre aux François l'Art de celebrer leurs Conquestes parmi les troubles de la guerre, et d'augmenter leurs délices durant le calme de la Paix."
/Discours/ Il définit ici, à sa manière, et la fin de son ouvrage - La Poétique - et la fin de la poésie. Il suit en cela Aristote tout en l'actualisant. On attendrait donc qu'il accueille avec enthousiasme un ouvrage dont les objectifs sont identiques aux siens. Il n'en est rien. Il rejette La Pucelle de Chapelain d'une manière brutale. Dans la Lettre du S^r du Rivage, La Mésnardière attaque sur trois fronts: 1/ Il relève que la fin misérable de Jeanne d'Arc ne la rend pas apte à devenir un héros épique, par conséquent, l'auteur

de La Pucelle s'éloigne "du but de l'Épopée: qui doit... porter la Vertu héroïque et militaire au plus haut degré où elle puisse aller, par la bonne fortune attachée au Grand Courage." /p. 9/ Il aurait terminé l'épopée au moment du couronnement de Charles. Chapelain n'agit pas ainsi; conséquence: "le dereglement de la Fable" /p. 15/. La Mésnardière reproche à Chapelain, au nom du même optimisme politico-moral, et de la vraisemblance qu'il représente un roi inconstant et ingrat, incapable de comprendre ses propres intérêts. Le roi n'est pas "peint" d'une façon cohérente.

2/ L'emploi du merveilleux chrétien ne tient pas compte de l'opinion publique, base de toute vraisemblance.

3/ Il constate, s'appuyant sur la préface de Chapelain que celui-ci oppose Aristote à Platon et préfère ce dernier.⁴²

Nous avons vu que Chapelain justifiait et les défaillances du caractère de Charles et la mauvaise fortune de la Pucelle par les exigences d'une représentation allégorique; quant aux critères du vraisemblable, ils découlaient des lois de l'allégorie.

Les critiques de La Mésnardière sont, malgré leur forme "théorique", typiquement politico-idéologiques. Suivons le procédé: a/ - il sépare le problème de la bonne fortune du héros de celui de l'ingratitude d'un roi et déclare qu'un héros infortuné n'est pas un héros épique; b/ un roi ne peut être ingrat et inconstant: le caractère de Charles est invraisemblable; c/ il passe sous silence le problème de l'allégorie et déclare, que l'opinion publique n'accepte pas la vraisemblance du merveilleux; d/ il constate et accuse: Chapelain préfère Platon à Aristote..

Ce texte mi-poémique, mi-analytique de La Mésnardière nous mène directement au Traité du poème épique purement théorique de Marolles.⁴³ Aux yeux de Marolles, comme aux yeux de beaucoup de ses contemporains, l'épopée-modèle est l'Énéide. Mais, - affirme-t-il-, ceux qui à l'époque moderne, voudraient suivre l'exemple de

Virgile, rencontrent une difficulté majeure dès qu'ils choisissent leur héros, car: "on ne doit point tirer simplement ce Héros des Histoires Saintes, ny Profanes, parce qu'aux unes, le respect qui leur est dû, ne permet pas qu'on y puisse rien changer: et des autres un Chrétien ne sauroit emprunter un sujet tiré de l'Histoire ou de la fable pour célébrer la gloire d'un Payen sans desmentir honteusement sa foy..." /p. 1/. Le dilemme est quasi insoluble, il est donc difficile "d'entreprendre un Poème Héroïque et je tiens même qu'il est impossible d'y réussir"⁴⁴ /p.2/. Il ne conseille pourtant pas de se désarmer, il veut simplement souligner que le modèle est insurmontable du fait qu'à l'époque de Virgile il n'y avait pas de rupture entre croyance et poésie. Il constate donc d'une façon très juste ce que G. Lukács appellera la différence de degré dans la désanthropomorphisation entre la croyance "payenne" et la croyance chrétienne.⁴⁵

La définition qu'il donne du poème héroïque est déjà conventionnelle:

"... un Ouvrage Poétique, écrit d'un stile sublime et pur pour un sujet grave et sérieux, inventé ou tiré de l'Histoire; orné d'Épisodes, de descriptions, et de comparaisons justes pour diversifier la narration dans l'unité d'action, instruisant agréablement son Siècle et la Postérité pour faire aimer les vertus et haïr les vices." /p.3/ Cette définition est complétée d'une liste d'une cinquantaine d'auteurs qui avaient écrit des épopées. Quant aux anciens, il en énumère pêle-mêle Homère, Virgile, Apollonius Rhodius, Valerius Flaccus, Ennius, Lucain, Silius Italicus, Stace, Tite-Live et autres; il met parmi les modernes: Sanazare /La Vierge/, Vidas /Christiade/, Fracastor /Joseph/, Pétrarque /Afrique/, Le Tasse /Jérusalem Délivrée/, Saint-Amant /Moyse sauvé/, Scudéry /Alaric/, Desmarets /Clovis/, Le Moyne /Saint-Louys/, Mambrun /Grand Constantin/, Le Brun /Ignatiade/. Ce sont les auteurs d'épopées parfaites, achevées. La Franciade est

inachevée, La Pucelle de Chapelain est imparfaite. Il n'ose pas ranger dans la catégorie des épopées les oeuvres de Boyardo, de l'Arioste et du Cavalier-Marin. /pp. 6-10./

Dans la définition, Marolles assimile encore les fins de l'épopée à celles de la poésie en général qu'il veut préciser plus tard: La poésie héroïque doit servir "non seulement aux délices de l'esprit, mais encore à l'instruction de bonnes moeurs, et sur tout à faire concevoir une haute idée de l'amour de son pays et des respects qui sont dus aux Loix divines et humaines..." /p. 13./ Tout est subordonné à ces fins, et surtout la matière de l'épopée: "on doit tirer l'Épopée... d'une source pure afin que la Morale n'en soit point corrompue" et il y ajoute encore: "... le Poète n'en choisist point d'autre que la Religion qu'il professe" étant donné que le poète doit adopter la morale de son héros. /p. 46/ L'emploi de la Machine - déduit de la morale - n'est autre qu'une "invention par laquelle le Poète rend vray-semblable une action qui est au dessus des forces humaines" /p. 65./ A noter que c'est le seul endroit où il parle de l'invention, réduite à la "machine". Remarquons encore, que l'imitation est loin d'être chez lui un terme aristotélien, elle veut dire simplement: imitation des oeuvres antérieures" qui doit être libre et impérieuse /et qui/ est bien différente de la Traduction, mais toutes les deux doivent être elegantes pour mériter quelque Reputa-tion" /p. 122/

Comme nous avons pu voir, la théorie de Marolles se compose d'éléments assez contradictoires: il maintient l'idée d'Aristote relative au but de l'épopée, mais il renforce "le côté patriotique"; quant au sujet de l'épopée, il ne rejette pas celui qui est seulement inventé, mais en même temps il exclut du rang des poèmes héroïques le Roland furieux et l'Aminta; il accepte la "machine" mais ne lui donne qu'un rôle technique.

Tout autre est la conception du Père Le Bossu. Il donne la théorie la plus complète et la plus logiquement conçue au XVII^e siècle. Les spécialistes l'ont toujours mésestimé jusqu'à le mépriser et je crois injustement. Il représente dans la théorie le même courant que Scudéry dans son épopée et Poussin dans la peinture: le courant allégorique.

Le Bossu, comme tout le monde au XVII^e siècle jusqu'à Bouhours, présente sa théorie comme une sorte de commentaire d'Aristote, mais il ne veut pas s'arrêter là, il a l'intention de faire fonctionner un appareil conceptuel plus raffiné.

Pour ce faire, il définit d'abord la nature des rapports entre Sciences et Arts. Dans les deux domaines, - dit-il-, "on doit /se/ laisser conduire par les lumières que la nature nous a données. Mais les Sciences ne laissent point à ceux qui les trouvent ou qui les cultivent, la liberté de prendre d'autres guides que les lumières naturelles"-/en cela il est cartésien-/ "... les Arts au contraire, dépendent en beaucoup de choses, du choix du génie de ceux qui les ont inventez les premiers, ou qui y ont travaillé avec l'approbation la plus générale de tout le monde" /p.2/ On ne peut faire table rase dans les Arts puisque le génie sanctionné par les traditions et les traditions mêmes y ont leur part. La différence entre les sciences et les arts réside en la prédominance des déterminations idéologiques de ces derniers.

Il établit ensuite la différence entre "l'éloquence des Anciens et celle des derniers Siècles": "notre manière de parler est simple, propre et sans détour, celle des Anciens était pleine de mystères et d'allégories." "La vérité était ordinairement déguisée sous ces inventions ingénieuses, qui... porte le nom de FABLES, c'est à dire de paroles.." "Les FABLES furent employées pour parler de la Nature divine". /p.5/

"... l'homme étant le premier et le plus noble de tous les effets que Dieu a produits et n'y a rien de si propre aux Poètes, ni de si grand usage que cette matière, ils l'ont jointe aux précédentes /Physique et Théologie/ et ont traité la Doctrine des Mœurs de la même manière que celle de la Divinité et de la nature".

"C'est de la Morale ainsi traitée que l'Art a formé cette espèce de Poème et de Fable qui porte le nom de l'Épopée" /p. 7/

La poésie enseigne "la Philosophie Morale", elle ne s'intéresse donc pas à de tels ou tels faits concrets, à ce qu'a fait ou à ce qu'a souffert par exemple Alcibiade mais "... propose ce qu'une personne à qui le Poète donne un nom, tel qu'il lui plaît, a dû faire et dire vrai-semblablement, en une pareille occasion." /p. 7./ Il s'ensuit une première esquisse de définition: "... dans l'Épopée, ... sous quelque nom que ce soit, les personnes et les actions sont feintes, allégoriques, et universelles; et non historiques et singulières." /p. 7./ Cette définition n'est plus aristotélicienne que dans sa forme. La différence que Le Bossu avait établie entre l'éloquence ancienne et l'éloquence moderne transforme le contenu et modifie le sens même des termes. Mais voyons comment Le Bossu continue à former son système: "... les Poètes sont devenus Philosophes moraux, /mais/ ils n'ont pas cessé d'être Théologiens. Au contraire, la Morale qu'ils traitent, les oblige... à mêler les Divinités dans leurs Ouvrages, parce que la connaissance, la crainte, et l'amour de Dieu, en un mot, la piété de la Religion sont les premiers et les plus solides fondemens des autres vertus, et de toute la Morale." /p. 10./

"La présence de la Divinité ... oblige le Poète à faire que cette action soit grande, importante, et conduite par des Princes et des Rois. Elle l'oblige de penser et de parler d'une manière relevée au dessus du commun des hommes et qui égale en quelque sorte

les personnes Divines qu'il introduit. C'est à quoi sert le langage poétique et figuré, et la majesté du vers héroïque." /p. 10/.

La deuxième tentative de définition introduit déjà ces éléments nouveaux: "L'Epopée est un discours inventé avec art, pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable, divertissante, et merveilleuse." /p. 14./

L'aspect poétique de l'Epopée n'est pas encore mis en relief dans cette définition. Il dit lui même: "C'est ici la définition de l'Epopée et non de la Poésie. ... l'Epopée n'est /.../ pas un Art, mais une chose artificielle." /p. 15./

Pour pouvoir y introduire l'aspect poétique, il distingue Fable et Poème: "L'Epopée... /est/ proprement et véritablement un Poème et une Fable" /p. 17/

Cette distinction faite, il peut définir l'épopée comme "une Fable agréablement imitée sur une action importante...." /p. 17/

Suivant les exigences de la rhétorique il traite de la Fable "qui fait la nature de l'Epopée"/ et le Poème /qui veut dire: "la manière de traiter la Fable"/. A l'opposition de la Fable et du Poème correspond l'opposition de la Matière /qui "est une action feinte vraisemblablement, et imitée sur les actions des Rois et des Princes et des Divinités"/ et de la Forme /comprenant "la Morale qui sert de Fondement à la Fable", "la personne du Poète qui raconte" et les Auditeurs /la Fin/ pour qui le Poète écrit ces instructions" /pp. 18-22/

Dans le chapitre consacré au "poème", notre auteur aborde /à côté des questions purement techniques/ le problème du génie.

Il affirme que les connaissances techniques suffisent à fabriquer des vers, mais pas de la poésie. Les "manières de parler relevées,

hardies et métaphoriques" "étant dans un discours qui n'auroit point les pieds et les mesures poétiques, lui donneroient tellement l'air de Vers, que ce seroit moins de la Prose qu'une espèce de Poésie sans mesure" /p. 24./

Cette "élévation" ce "je ne sais quoi", qui distingue le poète du fabricant de vers, enferme "quelque chose de divin", il "faut avoir cela de naissance" /p. 25/

Le Bossu veut saisir cette particularité de la poésie à l'aide du terme d'INVENTION.

"... ce grand Art consiste principalement dans la FABLE, dans la manière de dire les choses par allégories et par métaphores, et dans l'invention de la matière apparente; c. à d. des actions sous lesquelles les veritez que le Poete veut enseigner, sont agréablement déguisées. Cela est si propre au Poete, que même dans l'expression, l'Aristote ne recommande rien tant que la Métaphore... Car les Fables sont des déguisements allégoriques; et une allégorie n'est qu'un tissu et une suite de metaphores ramassées en un corps." /p. 27/ L'invention liée à la notion l'allégorie et de la métaphore agit donc aux deux niveaux de la fable et de l'expression.

Par conséquent: "Les veritables poemes sont l'Epopée, la Tragédie, et la Comédie; parce qu'elles sont toutes allégoriques et fabuleuses". Mais "... /les/ Fables et/les/ allégories ne suffisent pas pour une /p. 28/ Epopée, lorsqu'elles ne sont que dans les ornements, et non dans le fond." /p. 29./

Ce sont des caractéristiques si importantes qu'il peut même se figurer une Epopée et une Tragédie en prose. Voilà donc dans toute son ampleur la différence qui sépare la poétique de notre auteur de celle qu'on appelle "les anciens".

La poétique basée sur l'invention et non sur l'imitation situe le problème de la vraisemblance à un autre niveau qu'à celui de l'opinion commune.

Pour lui, le garant primaire de la vraisemblance est la Morale, c. à d. "La Vérité qui sert de fondement à la Fable". Entre la Vérité et la Fable /forme toute faite/ il y a l'acte créateur, la "Fiction qui déguise allégoriquement cette Vérité et qui lui donne la forme de la Fable." /pp.34-35/ Mais quel est le rapport entre la Fiction et une action empruntée à l'Histoire ou à une Fable déjà connue?

- "Le Poète doit feindre une action générale, qu'il doit ensuite chercher dans l'Histoire ou dans les Fables les noms de quelques personnes, à qui une action pareille soit arrivée véritablement ou vraisemblablement, et qu'il doit mettre enfin, son action sous ces noms.

Ainsi elle sera feinte véritablement et inventée par l'auteur." /p.38/ L'Invention et son "effet", la Fiction sont ainsi valorisées. Le Bossu résout aussi le problème des sources les reléguant au second plan, puisque la vérité historique de l'événement /action/ n'a aucun rapport avec la vraisemblance littéraire, qui doit être assurée globalement par la Morale, et dans ses manifestations concrètes, par la bienséance.

Nous pouvons à présent dessiner les lignes de forces de cette théorie: elle part d'idées morales à caractère métaphysique et concrètes qui prennent "corps" dans des actions particulières et fictives pour les dissimuler ensuite derrière la façade des actions et des noms historiquement concrets et individuels.

Il semble que Le Bossu ne veut permettre aucune incertitude sur ce point; dans la dernière définition quasi-polémique du poème épique il écrit: "... le Poème Epique est une Fable, c'est à dire non le récit de l'Action de quelque Héros, pour former les moeurs sur son exemple: mais au contraire, un discours inventé pour former les moeurs par le récit d'une Action feinte, et décrite à plaisir,

sous le nom emprunté d'une Personne Illustre dont on fait le choix, après avoir dressé le Plan de l'Action, qu'on lui attribue" /p. 101./ On peut se demander s'il est possible de former le caractère de tel personnage dans le cas où on veut rester fidèle à cette théorie? - Non, car l'épopée ainsi conçue n'accepte pas de personnages peints pour eux mêmes; oui, car le héros épique est l'ensemble de ses actes. L'important est "que les personnages prennent des décisions qui soient bonnes" /L. IV. p. 54./. Dans les poèmes épiques on a besoin non pas de héros vertueux, mais d'actions vertueuses. La seule chose que Le Bossu exige de l'auteur à propos du caractère du héros est que la description qu'il en donne ne soit pas contraire aux actes qu'il lui attribue. De ce point de vue, la condition s i n e q u a n o n de la vraisemblance est d'être conforme aux préceptes de la bienséance fondée sur un "canon" de caractère idéologique. Ces préceptes ne concernent pas seulement le rapport entre action et personnage, mais aussi le rapport de l'action avec sa durée et son lieu. Sur ce point, Le Bossu n'apporte rien de nouveau, il ne fait qu'élargir, malgré lui d'ailleurs, le gouffre déjà béant entre le caractère fictif et "idéel" de la Fable et les exigences vulgairement naturalistes et statiques des trois unités. Plus la Fable devient allégorique, plus son temps se conforme au temps de la narration, plus elle peut se soumettre aux exigences naturalistes du prétendu bon sens.

Le Bossu est donc le théoricien par excellence d'un courant poétique qui fait de l'allégorie morale et de l'invention les deux concepts fondamentaux de la création épique. Il trouve sa place parmi ceux qui considèrent l'épopée comme porteur de valeurs immuables et qui veulent en faire l'expression adéquate des impératifs moraux de la société féodale en générale, et celle des aspects authentiquement

féodaux à l'époque de la monarchie absolue, à l'époque du réformeféodalisme. 49

Boileau voit en Le Bossu un adversaire contre qui il utilise l'arme de la satire. Le cas de René Rapin dont nous allons présenter la théorie, est un peu plus compliqué. Ami intime de Bûhours, et de Bussy-Rabutin, on le range souvent aussi dans le camp de Boileau. Dans son ouvrage /Les Réflexions sur La Poétique De Ce Temps, et Sur Les Ouvrages Des Poètes Anciens et Modernes/⁵⁶ il se présente en commentateur enthousiaste d'Aristote jusqu'à respecter le plan même de sa Poétique; mais en faisant ses commentaires, il s'inspire d'Horace, de Longin et des commentateurs italiens, surtout de Piccolomini, de Castelvetro et de Robortello.

Son livre se compose de deux parties : la première contient les Réflexions sur la poétique en général, la seconde comporte les Réflexions sur la poétique en particulier. Dans les dix premiers chapitres du premier livre, il semble traiter du problème du génie et de celui de la fin de la poésie suivant l'esprit d'Aristote. "Il y a quelque chose de divin dans le caractère du poète: mais il n'a rien d'emporté et de furieux" /V/ 1-2/ et y ajoute aussitôt: "... le sang froid et le jugement est une des parties les plus essentielles du génie..." /V/8-9/

En ce qui concerne la fin de la poésie, il manipule, comme pratiquement tous les auteurs du XVII^e siècle, les deux éléments implicitement présents dans la Poétique d'Aristote: il subordonne le "plaisir" à l'"utile": "Il est vrai que la poésie a pour but de plaire: mais ce n'est pas son principal but" /VII/10-11/, "... le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter" /X/2-3/

Puis il explique et justifie la subordination:

"Car la poésie, étant un art, doit estre utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle, que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public. C'est le sentiment d'Aristote, et d'Horace son premier interprète." /VII/12-16/

La poésie, subordonnée à la politique doit être "une leçon publique de bonnes moeurs" /X_ 5-6/

Dès que la "fin" principale de la poésie est de véhiculer les instructions salutaires", elle n'aura plus d'autre tâche que "de rendre agréable, ce qui est salutaire" /IX/21-22/

C'est cette mise en relief excessive de l'utilité qui le pousse à nous suggérer d'abord et à déclarer plus tard la supériorité absolue de l'épopée à tous les autres genres littéraires:

"La poésie héroïque propose l'exemple des grandes vertus, et des grands vices, pour exciter les hommes à aimer les unes, et à fuir les autres".. /X/ 6-8/

"La tragédie rectifie l'usage des passions, en modérant la crainte et la pitié, qui sont des obstacles à la vertu" /X/ 12-14/

Face à l'épopée qui agit et sur la raison et sur les passions, la tragédie n'intervient qu'au niveau des passions. Sur ce point, l'écart entre Aristote et son commentateur est déjà considérable. Cet écart est dû à l'interprétation chrétienne des passions. Et quand il déclare la supériorité de l'épopée, on ne peut plus parler d'un écart, mais d'une prise de position diamétralement opposée à celle d'Aristote.

"Le poème épique est ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans la poésie. C'est l'ouvrage le plus accompli de l'esprit humain." /Réfl. sur la poésie en part. II/1-3./

Faut-il comparer ces phrases à la conclusion de la Poétique d'Aristote? Le XXVI^e chapitre de la Poétique est suffisamment connu que je puisse dispenser de le citer.

Rapin n'est pas seul à formuler cet avis, tous les théoriciens du siècle, Boileau compris, le partagent, et tous le font à l'encontre d'Aristote. En lisant Rapin, nous avons l'impression qu'il ne suit Aristote que dans le choix des thèmes à traiter; il s'en éloigne, par contre, dans la manière d'envisager les problèmes de la poésie et souvent, dans ses conclusions aussi.

Comme Le Moyne et Le Bossu, il juge que "l'âme de la poésie" est la "fiction", mais ce n'est que "par /les/ règles qu'on peut établir la vray-semblance dans la fiction", /XII/10-13/. Il est adorateur, bien que non inconditionnel des anciens, il rejette la majeure partie de la poésie moderne, surtout l'italienne et l'espagnole pour la bonne raison que les poètes de ces deux nations "n'ont presque pas connu" "l'assujettissement du génie aux règles de l'art" /XVII/19-21/, ce qui ne l'empêche pas de dire que "Le dessein le plus accompli de tous les poèmes modernes est celui du Tasse... ⁵¹ et le dessein le plus judicieux, le plus admirable le plus parfait de tous les desseins de l'antiquité est celui de l'Enéide de Virgile". /XIX/25-30/. Il ne peut pas ignorer le problème de la fable dont il traite de la même manière que Le Bossu: "la vérité est le premier fonds, la fiction en fait l'accomplissement" /XX/3-4/, mais il ne le suit plus en définissant le merveilleux et le vraisemblable:

"Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature. Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public." /X XIII/1-3/

Ces deux "qualités" de la poésie sont appréciées par deux publics différents: "Car le peuple.. n'a que du mépris pour ce qui lui paroît commun et ordinaire: il n'aime que le prodigieux. Mais les sages ne peuvent rien souffrir d'incroyable: le public, qui est composé des uns et des autres, se plaist à ce qui est merveilleux, dès qu'il est croyable." /XXII/18-23/ Le Bossu avait cru résoudre le problème de la vraisemblance en l'enveloppant dans celui de l'allégorie. Rabin semble ignorer volontairement l'allégorie mais la définition sommaire de la vraisemblance ne lui suffit pas non plus. La définition et le rôle donné à l'allégorie, chez Le Bossu correspondait à une vue passablement platonicienne de la littérature. L'allégorie pouvait occuper la place intermédiaire entre l'idée /la morale/ pure et le

fait particulier /l'histoire/. Rapin, éliminant l'allégorie, doit se dévoiler philosophiquement quand il veut charger la vraisemblance du rôle de l'allégorie: "Outre que la vray-semblance sert à donner de la créance à ce que la poésie a de plus fabuleux: elle sert aussi à donner aux choses que dit le poète un plus grand air de perfection que ne pourrait faire la vérité mesme, quoique la vray-semblance n'en soit que la copie. Car la vérité ne fait les choses que comme elles sont; et la vray-semblance les fait comme elles doivent estre. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naist rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles, dans la vray-semblance et dans les principes universels des choses: où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe." /XXIV/1-15/ Cette tentative de donner un arrière-fond philosophique mi-platonicien, mi-cartésien à la vraisemblance est unique au cours du siècle. Boileau reste superficiel par rapport au Père Le Bossu en ce qui concerne l'allégorie et la métaphore, il reste également superficiel par rapport à Rapin qui remanie la vraisemblance comme catégorie poétique. La valeur de Boileau n'est pas à chercher dans la profondeur de ses idées et dans la cohérence de son système mais dans sa capacité extrême d'exprimer et de défendre le goût d'un public qui commence à préférer une littérature moins étroitement subordonnée à la conception théologique du monde. Mais que veut dire exactement la vraisemblance chez Rapin quand il s'agit des mœurs et du caractère: "La peinture représente le visage par leurs traits: mais la poésie représente les esprits par leurs mœurs et la règle la plus universelle pour peindre les mœurs est de représenter chaque personne dans son caractère: un valet avec des sentiments bas, et des inclinations serviles; un Prince avec

un coeur libéral et un air de majesté; un soldat farouche, insolent; une femme vaine timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux." /XXV/ 10-18/

Est-on très loin de ce que demande Le Bossu à la représentation allégorique? - Chez Le Bossu, la théorie de l'invention conditionnée par l'allégorie et "policée" par la bienséance assure au poète une certaine liberté de manœuvre. La 'vraisemblance' de Rapin est suffisamment libérale pour ne pas interdire l'invention, mais suffisamment exigeante aussi pour ne pas se contenter d'elle. Cette vraisemblance aurait besoin de l'imitation aussi, et cette fois au sens proprement aristotélien du terme, mais cette imitation est impossible /ou interdite?/. "La grande règle de traiter les moeurs, est de les copier sur nature, et sur tout, de bien étudier le coeur de l'homme, pour en savoir distinguer tous les mouvements. C'est ce qu'on ne sait point: le coeur humain est un abysme d'une profondeur, où la sonde ne peut aller, c'est un mystère impénétrable aux plus éclairés: on s'y méprend toujours, quelque habile qu'on soit. Mais au moins il faut tâcher de parler des moeurs conformément à l'opinion publique..." /XXV/ 51-59/

Il n'y a donc rien à faire, il faut chercher "les originaux et les modèles" là "où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe" puis il faut construire la fiction, et "parler des moeurs conformément à l'opinion publique". En dernière analyse, les procédés réels des deux auteurs se recoupent souvent. Ne nous étonnons pas si nous retrouvons chez Rapin la bienséance avec le même rôle que lui a assigné Le Bossu; "Sans elle les autres règles de la poésie sont fausses: parce qu'elle est le fondement le plus solide de cette vray-semblable qui est si essentielle à cet art. Car ce n'est que par la bienséance que la vray-semblable a son effet: tout devient vray-semblable, dès que la bienséance garde son

caractère dans toutes ses circonstances." /XXXIX/ 5-11/

Après les considérations générales sur la poésie, Rapin consacre la moitié de ses Réflexions sur la poésie en particulier à la poésie épique /héroïque/. Il procède d'abord à une classification normative des espèces. Il distingue trois espèces de poème parfait /l'épopée, la tragédie, la comédie/ qu'on peut réduire à deux, "dont l'une consiste dans l'action, et l'autre dans la narration" /I/ 4-5/. La satire se réduit à la comédie, l'ode et l'églogue au poème héroïque. Les autres espèces /le sonnet, le madrigal, l'épigramme, le rondeau, la ballade constituent les espèces du poème imparfait. Quant au roman, il ne fait pas partie de la littérature. Je crois que la sous-qualification de la poésie lyrique et la disqualification du roman peuvent être mises en rapport au moins autant avec ce qu'il avait dit du "mystère impénétrable" du coeur humain qu'avec le prétendu aristotélisme de la poétique du XVII^e siècle.

"L'imitation sur nature" et les deux produits littéraires de l'individualisme bourgeois naissant font peur. Ils pourraient introduire un peu de lumière dans cet "abysme" à une époque qui en entrevoit déjà l'importance mais qui n'ose pas encore en prendre conscience. La surqualification du poème héroïque vue sous cet angle n'est que l'expression d'un espoir et d'une fuite. D'une part, il devrait "sonder le coeur humain" en se gardant minutieusement de ne pas dépasser les limites solidement établies de la bienséance, libérer autant que possible l'invention poétique tout en demeurant gardien des valeurs morales de la société; d'autre part, il devrait servir d'alibi au poète en assurant à ses "extravagances" une perspective soit allégorique, soit philosophique au sens platonicien du terme. Le poème héroïque devrait concilier des exigences contraires. Est-il inévitable qu'il sente l'artificiel pratiquement toujours et qu'il ne puisse presque jamais donner de vie à ses personnages et

de vivacité à ses actions? Pourquoi le théâtre auquel il assignait les mêmes tâches a-t-il mieux réussi? Sans vouloir m'engager dans une comparaison détaillée des deux activités littéraires, je soulignerai le rôle primordial de support que représente la présence physique de l'acteur et de la scène qui donne l'illusion visible que les clichés moraux analysés par l'auteur se mettent réellement en mouvement, font agir les hommes et se manifestent en actes concrets. En fait, aucun auteur dramatique du XVII^e siècle, Racine et Molière compris, ne fait d'analyses réellement psychologiques. Ce qu'ils analysent c'est le mécanisme des réactions de tel ou tel type socialement défini à telle ou telle contrainte sociale.⁵²

Rapin qualifie donc le poème héroïque d'être "l'ouvrage le plus accompli de l'esprit humain". Il justifie cette qualification, entre autres, par sa fonction sociale de donner des leçons aux Grands et de n'en donner "qu'aux Grands pour gouverner les peuples." L'action qu'il peint ou imite doit être héroïque, parfaite, véritable ou passant pour véritable, heureuse, louable "pour servir de modèle et d'instruction aux Grands et pour estre un exemple public de vertu. Enfin elle doit estre entière, pour borner l'esprit du lecteur et ne luy laisser rien à désirer" /V/ 1-14/.

Ce trait de morale par lequel il définit "la fin" de la poésie héroïque n'est pas sa seule explication à la floraison de la poésie héroïque aux XVI^e et XVII^e siècles. En faisant l'inventaire critique des poèmes héroïques, il constate qu'il y en a beaucoup qui expriment un patriotisme ou un certain orgueil national/Camoens, Lope de Vega, Ronsard, Le Moyne/ et il souligne que tous les poèmes chantent, d'une manière ou d'une autre, la gloire de l'Eglise.

La matière, la fin, la fonction sociale, politique et morale suffisent à justifier et au plus haut degré la floraison des poèmes héroïques; mais lui même n'est vraiment satisfait d'aucun de ces poèmes /anciens

et moderne/, il ne loue ouvertement /et encore non sans critique/ que ceux de Virgile, du Tasse, et du P. Moyné. Il n'y a pas de poème qui correspondrait entièrement à l'idée qu'il s'était faite de ce genre poétique. Est-ce une des manifestations de son attitude philosophique ou l'expression voilée de son goût contredisant les principes mêmes de sa poétique? - Il serait difficile d'en dire quelque chose de définitif.

Après Rapin, nous pouvons sauter quelques décennies et voir la dernière étape de l'évolution de la théorie de l'épopée suivant les modèles classiques. Il s'agit de l'Essai sur la poésie épique de Voltaire.⁵³ Il l'écrit d'abord en anglais, en Angleterre, on le traduit en français et il en donne la variante définitive en 1733. L'intention affichée de Voltaire, dans cette étude, est de prendre ses distances à l'égard des théories trop systématisées du XVII^e siècle, et en même temps il déclare l'impossibilité de toute définition.

"On a accablé presque tous les arts d'un nombre prodigieux de règles, dont la plupart sont inutiles ou fausses." /p. 291/

"... Mais c'est sur-tout en fait de poésie que les commentateurs et les critiques ont prodigué leurs leçons ... Ce sont des tyrans qui ont voulu asservir à leurs lois une nation libre, dont ils ne connaissaient point le caractère; ..." /p. 292./

"La plupart ont discoursu avec pesanteur de ce qu'il fallait sentir avec transport; et quand même leurs règles seraient justes, combien peu seraient - elles utiles? Homère, Virgile, Le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie." /p. 292/.

Refuse-t-il le principe de Rapin selon lequel l'Art n'est autre chose que "le bon sens réduit en méthode"? - Il semble bien. La

véhémence avec laquelle il s'en prend aux théoriciens pourrait être considérée comme la preuve d'une rupture volontaire. Il n'est pas "moderne", il veut s'élever au-dessus de la querelle des anciens et des modernes c. à d. il n'affirme pas la supériorité de son époque sur l'Antiquité; ce qu'il affirme, c'est la relativité du goût et par conséquent celle de la valeur esthétique:

"Si un de ceux qu'on nomme savants, et qui se croient tels, venait dire: "Le poème épique est une longue fable inventée pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action avec le secours des dieux dans l'espace d'une année"; il faudrait lui répondre: "Votre définition est très fausse; car, sans examiner si l'Illiade d'Homère est d'accord avec votre règle, les Anglais ont un poème épique dont le héros, loin de venir à bout d'une grande entreprise par le secours céleste en une année, est trompé par le diable et par sa femme en un jour, et est chassé du paradis terrestre pour avoir désobéi à Dieu. Ce poème cependant est mis par les Anglais au niveau de l'Illiade, et beaucoup de personnes le préfèrent à Homère avec quelque apparence de raison.""/pp.293-94./

Le terme de poème épique ne signifie donc pas, chez Voltaire, poème héroïque; le dernier n'est qu'une variante du premier.

L'exemple de Milton, la contestation des "règles", l'extension du genre servent, pour Voltaire, à démontrer l'existence d'un écart inévitable entre la réalité littéraire et l'activité critico-théorique.

"Il faut dans les arts se donner bien de garde de ces définitions trompeuses, par lesquelles nous osons exclure toutes les beautés qui nous sont inconnues, ou que la coutume ne nous a point encore rendues familières. Il n'en est point des arts, et sur-tout de ceux qui dépendent de l'imagination, comme des ouvrages de la nature. Nous pouvons définir les métaux, les minéraux, les éléments, les animaux, parceque leur nature est toujours la même; mais presque tous les

ouvrages des hommes changent ainsi que l'imagination qui les produit. ... ils changent en mille manières tandis qu'on cherche à les fixer." /pp. 294-95./

Mais il arrive enfin à définir ou plutôt à chercher ce qu'il peut retenir comme valable des définitions antérieures: "Le mot épique vient du grec ΕΠΟΣ, qui signifie discours: l'usage a attaché ce nom particulièrement à des récits en vers d'aventures héroïques"; /p. 297./ et c'est insignifiant surtout si on n'oublie pas qu'il rejette délibérément l'aristotélisme formel des deux siècles précédents.

"Que l'action soit simple ou complexe: qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus long-temps: que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'Iliade: que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyssée: qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée:

qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs: que l'action se passe sur la terre ou sur la mer; sur le rivage d'Afrique, comme dans la Louisiade; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton; n'importe: le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite." /pp. 297-98./

Soit. Seulement, en continuant la lecture de cet essai, nous nous apercevons que ce que notre auteur a dédaigneusement jeté dehors par la porte de service, revient tout fièrement, en habit neuf, par la porte de parade.

Les exigences que le XVII^e siècle tient pour inhérentes à l'Art même et que Voltaire vient de déclarer sans importance réapparaissent sous une forme moins rigoureuse fondées sur le "bon sens universel." Il y a, bien sûr, une différence considérable entre ce qu'il nie et ce qu'il affirme, mais celle-ci se situe à un autre

niveau qu'à celui de la théorie littéraire proprement dite: - Il avait reconnu à chaque nation moderne le droit d'avoir sa propre culture, son propre goût et ses propres valeurs culturelles avant de formuler les règles du poème héroïque conformes au "bon sens universel," et par ce fait il rejette l'idée d'une bienséance définie métaphysiquement une fois pour toutes.

"Un poème épique doit par-tout être fondé sur le jugement, et embelli par l'imagination: ce qui appartient au bon sens, appartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une action, une et simple, qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte point une attention fatigante, leur plaira davantage qu'un amas confus d'aventures monstrueuses. On souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes, qui soient comme les membres d'un corps robuste et proportionné. Plus l'action sera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au delà de la vie commune. Il faudra sur-tout que cette action soit intéressante; car tous les cœurs veulent être remués; et un poème, parfait d'ailleurs, s'il ne touchait point, sera insipide en tous temps et en tous pays. Elle doit être entière, parcequ'il n'y a point d'homme qui puisse être satisfait s'il ne reçoit qu'une partie du tout qu'il s'est promis d'avoir." /pp. 258-99./

Ces règles; conformes au "bon sens" et tirées de l'expérience poétique sont appuyées par une série d'études sur Homère, Virgile, Lucain, Le Trissin, Le Camouens, Le Tasse, Don Alonzo d'Ercilla et Milton; c. à d. il élargit le cercle des épopées antiques en y introduisant les poèmes des nations modernes. Ces poèmes devraient représenter, selon l'esprit de Voltaire, le goût et la conception particulière de chaque nation. Chaque épopée "nationale" est naturellement l'incarnation de "l'esprit national". Chez Milton, l'universalité

du sujet et la force indomptable du style sont les manifestations de la vocation universelle de la nation anglaise telle qu'elle se présente à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Camoens chante la victoire des Portugais sur les forces élémentaires de la nature. Don Alonzo d'Ercilla décrit les conquêtes des Espagnols et leurs luttes contre les "sauvages". Le cas des Italiens est un peu différent. Le sujet de l'épopée du Trissin est encore en rapport avec l'histoire de la péninsule mais celui de la Jérusalem délivrée ne reflète "l'esprit italien" que par le style et la véhémence de l'intention conquérante du catholicisme de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Il semble bien qu'à travers le terme, d'ailleurs mystificateur, d' "esprit national", notre auteur saisisse quelque chose de très important concernant le caractère spécifique de l'épopée. Il voit dans un tel ouvrage le produit d'une seule personne, mais le produit pour qu'il soit valable, doit représenter l'esprit d'une communauté. Cette communauté, pour Voltaire, est d'abord une communauté de langue, mais la langue "a son génie, formé en partie par le génie même du peuple qui la parle" /p. 401/. Et à l'intérieur de cette communauté, au cours des derniers siècles: "Insensiblement il s'est formé un goût général qui donne assez l'exclusion aux imaginations de l'épopée; on se moquerait également d'un auteur qui emploierait les dieux du paganisme et de celui qui se servirait de nos saints" /p. 401/. Il s'en suit, que cette communauté parlant et lisant le français ne se reconnaît pas dans l'épopée telle qu'on la conçoit à partir du XVI^e siècle. La raison principale de cet état de choses est que le merveilleux, aspect inséparable de l'épopée, n'intéresse plus les Français. Et puisque dans l'esprit de Voltaire, l'épopée reste lereprésentant par excellence de la poésie, il constate que:

"l'esprit géométrique, qui de nos jours s'" est emparé des belles lettres, a encore été un nouveau frein pour la poésie. "On préfère en France, en comparaison avec les Italiens et les Anglais, la littérature de documentation à une littérature d'imagination. "On cherche le vrai en tout, on préfère l'histoire au roman." /p 401./.

Cet "esprit géométrique", ce refus du merveilleux, cet intérêt accru pour l'histoire favorise bien plutôt une littérature critique tendant vers la déhéroïsation que vers une littérature héroïque à tendance apologétique. La contradiction latente au XVII^e siècle entre l'universalisme de l'épopée et le particularisme de classe du "réforme-féodalisme" devient ouverte dès les premières décennies du XVIII^e siècle. Comme nous venons de voir, Voltaire est conscient de toute une série d'aspects de cette contradiction, mais ne perçoit pas son ampleur réelle. Dans sa pratique poétique ainsi que dans son idéologie et dans sa théorie sur l'épopée, il essaie de concilier l'irréconciliable. En entreprenant son Henriade il choisit des combats réels, un héros réel et effectivement important pour l'histoire moderne de la France. Il choisit Henri IV qui met fin à la guerre civile, unit la France sous son sceptre et crée le cadre économique et politique national, à l'intérieur duquel évoluera l'histoire ultérieure de la société française. Mais Henri IV ne fait pas que cela. Il jette la base de cet Etat nobiliaire de nouveau type, expression institutionnelle et instrument de répression du "réforme-féodalisme" que ses successeurs continuent à développer. Voltaire met l'accent sur l'aspect "positif" du rôle historique de son héros et dissimule ce qui le rend similaire à ses successeurs. Il peut ainsi peindre un monarque et une monarchie éclairés servant les intérêts de tous les Français. Son épopée devient ainsi l'expression d'une illusion et non d'une réalité. L'histoire n'est plus, comme au XVII^e siècle, la source de mythes et d'exemples

servant à justifier le présent mais la source des paraboles pouvant faire parties des enthymèmes.

Aux yeux des théoriciens de l'épopée du XVII^e siècle, l'histoire est envisagée comme quelque chose de figé dans le ouvrages des historiens et n'a d'autre fonction pour l'épopée que d'apporter un certain crédit à la fiction poétique. Voltaire lui, chante l'histoire interprétée suivant les besoins des transformations sociales souhaitées. Il tente aussi de résoudre le problème du merveilleux.

Il rejette l'emploi de la "machine" discréditée au cours du siècle précédent, mais la présence active des puissances surnaturelles dans le monde épique lui reste indispensable. Il est facile d'introduire la force spirituelle divine par le truchement de l'aspect divin du monarque, chef du camp du Bien. L'introduction des forces du Mal est beaucoup plus difficile, il sait bien que "Les cornes et les queues des diables ne sont, tout au plus, que des sujets de raillerie." D'un côté les forces du Bien agissent sous le regard bienveillant de Dieu, de l'autre, puisque le Diable est éliminé de l'épopée, les forces du Mal sont réduites à être leurs propres représentants, c. à d. elles sont exclusivement des forces terrestres. La conséquence aussi curieuse que naturelle de cet état de choses est que les personnages allégoriques comme la Vérité, la Justice la Liberté, La Clémence, le Génie heureux, la Sagesse, la Gloire, la Force, la Puissance groupés autour du camp de Henri IV, sont beaucoup plus abstraits que les personnages allégoriques du camp adverse. La Discorde surtout, mais aussi les autres, comme la Politique, l'Intérêt, l'Ambition, la Séduction, le Mensonge, la Haine, la Cabale, le Crime, la Confusion, l'Envie, l'Orgueil, la Faiblesse, l'Erreur, le Fanatisme, la Superstition, le faux Zèle, et la foule des allégories agissant sur le héros amoureux pour essayer de le détourner du but que Dieu lui avait assigné: la Mollesse, l'Espérance, les Grâces, la Volupté, les Désirs, le Dégout, l'Impudence, etc.

Le merveilleux est donc caché derrière un système d'allégories, puisées indifféremment dans le Moyen Age et l'humanisme aussi bien que dans l'Antiquité interprétée par les humanistes. Ces allégories tout en étant des clichés stéréotypés de l'humanisme chrétien ont pour fonction de représenter les ressorts "psychologiques" des actions humaines. Elles ne réussissent qu'à demie, mais elles réussissent à demie. L'action des personnages allégoriques ne s'ajoute pas à celle des hommes, mais en devient le motif. Il semble donc, que Voltaire, en développant à l'extrême le système de représentation allégorique arrive à la négation implicite du même système. L'action des personnages allégoriques accompagnant l'action humaine motive l'action de l'épopée tout en gardant son caractère d'ombre.

Quelles peuvent être les conclusions au moins provisoires après avoir parcouru un nombre de textes à prétention théorique, précédant, accompagnant ou suivant pratiquement deux siècles d'activité littéraire? La première est en rapport avec les limites chronologiques à l'intérieur desquelles je me suis proposé d'examiner un problème concret. Nous pouvons constater une extraordinaire constance des thèmes de réflexions sur la littérature à partir des années trente du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e. Quant aux influences enrichissantes, cette période se situe, dans les grandes lignes, entre la redécouverte de l'antiquité /on en voit les traces dès Gracien du Pont et Sébillet/ et la pénétration en France de la culture anglaise récente /fait symptomatique que l'Essai sur la critique de Pope, s'inspirant entre autres de Boileau, apparaît en France comme une nouveauté/. Ces réflexions sont centrées autour de l'épopée et du drame mais, pendant toute la période, l'idéal à atteindre reste l'épopée.

L'idée de la création d'une épopée ainsi que la réflexion sur la littérature nationale naissent avec les premiers contours de ce que nous appelons la monarchie tempérée puis la monarchie absolue, et

s'éteignent au fur et à mesure que cette forme d'Etat se discrédite et assume de moins en moins la fonction d'être l'incarnation d'une certaine "unité nationale" assurant le développement bien que contradictoire de la bourgeoisie tout en sauvegardant et renforçant même les structures de l'exploitation et de valeurs féodales. L'image idéologique de cette monarchie a été formulée de diverses façons. En tenant compte de celles qui viennent du côté de la bourgeoisie parlementaire /J. Bodin, Ch. Loyseau/ du côté de l'Etat /Richelieu/ et de l'Eglise /Le Moyne par ex./ nous pouvons arriver à constituer une sorte d' "image idéale" que suggèrent aussi bien les poèmes héroïques que les théories: - Sur la base d'un certain nombre de présupposés comme l'unité de langue /dont la paysannerie "le patois" est exclue/ et l'unité de croyance religieuse /dont les protestants sont étrangers/ les corps et les hommes sont "égaux" par le fait même d'être également sujet de et à l'Etat dont le dépositaire doit être le souverain et le souverain seul. La valeur sociale des "sujets" dépend quasi exclusivement des services rendus au souverain. La naissance et la fortune ne sont que des conditions nécessaires mais non suffisantes pour s'assurer une place réellement importante dans la "nation". Naissance et fortune se trouvent ainsi reléguées également à l'arrière-plan en faveur des mérites personnels. C'est l'aptitude aux mérites que l'on continue à voir conditionnée par la naissance. Son rapport avec les autres, son rapport avec la "Patrie" se définit donc par son rapport avec le souverain jusqu'à un point tel que Voltaire ne trouve pas révoltant d'écrire à propos de Henri IV:

"Il sentit qu'il aimait son ingrate patrie;

Il voulut la sauver de sa propre furie. /p. 155, Ch. X de l'édition de 1810/
ou il peut mettre aux lèvres de Saint-Louis ces paroles pour

expliquer les raisons de cette "ingratitude":

"Vois le peuple français à son prince rebelle;

S'il viole tes lois, c'est pour t'être fidèle:

Aveuglé par son zèle, il te désobéit,

Et pense te venger, alors qu'il te trahit." /p. 165, Ch. X de la même édition/

Composante logique de cette "image idéale" que la souveraineté acquise par la naissance ait besoin d'être justifiée et valorisée à son tour par les services du monarque rendus à Dieu. Dieu, Souverain, Nation /patrie/, valeur personnelle sont donc des termes inséparables et hiérarchiquement dépendants. L'idéal national ainsi conçu est expansif par nature; ses adversaires réels ou supposés doivent être obligatoirement qualifiés d'ennemis de Dieu /serviteurs de l'Anti-christ/ ils sont par conséquent à extirper.

C'est une France, vue à travers cette image qui devrait retrouver sa glorification dans les poèmes héroïques⁵⁵ imités sur des modèles antiques et en premier lieu sur l'épopée de Virgile représentant une société beaucoup plus hiérarchisée que celles d'Homère.⁵⁶

Au moment de la redécouverte et la revalorisation des épopées antiques considérées comme apologues nationales et le lancement de l'idée de la création de l'épopée nationale et monarchique, nous sommes encore sous le règne de Henri II qui prolonge sur beaucoup de points le grand élan centralisateur et novateur de François I^{er}. Les quatre premiers chants dédiés à Charles IX de la Franciade sont publiés au moment /1572/ où semblent amorcées les possibilités d'un compromis entre les protestants et le roi catholique sur la base d'une cause "nationale", la confrontation de la France avec l'Espagne. La nuit de la Saint-Barthélémy rend impossible que cette "épopée de la France" puisse être jamais achevée. Laissant de côté les imitateurs insignifiants de Ronsard, nous avons, à la fin du siècle, face à face,

deux tentative de qualité très différente et d'orientation diamétralement opposées: celle de d'Aubigné, oeuvre remarquable et "irrégulière" chantant les misères et la déchéance de la nation, pleurant l'espoir perdu d'une France qui aurait pu être celle de tous les Français; - une anti-épopée dans sa forme et son contenu-; et celle de Vauquelin de la Fresnay /l'Israelide/, ouvrage allégorique et illisible mais qui contribue à fonder, du côté de l'Eglise triomphante, le mythe d'un Henri IV, mythe qui se prolonge jusqu'à nos jours mêmes; ⁵⁷Avec Henri IV, "la France moderne" est née, une France qui va se renforcer, se combattre, s'aggrandir, qui va rayonner, qui va être imitée en "toute l'Europe". "Le Grand Siècle" débute. - Quel beau sujet d'épopée que les efforts héroïques d'une nation toute entière! La grande oeuvre héroïque ne naîtra pourtant pas. Tout ce qui compte dans la littérature française des deux siècles suivants parle de tout autre chose que de l'effort commun d'une nation entière. Ils parlent des sacrifices immenses et non récompensés, ils décrivent l'absurdité des conditions humaines, ils parlent de l'impossibilité de vivre dans un monde insupportable, des misères du peuple etc. etc., et au fur et à mesure qu'on avance vers le XVIII^e siècle, on commence à suggérer puis à exiger que ce monde soit changé.

Et malgré tout, la grandeur est là, le rayonnement est là, les valeurs morales semblent solides et indestructibles. On pourrait peut-être écrire le grand poème héroïque/?/...

Les tentatives sont multiples, les théories sont circonspectes et parfois très fines; on ramasse, on adopte, on raffine tout ce que la Renaissance a produit d'intéressant dans la connaissance de la création littéraire. On freine puis on relâche l'imagination poétique, on repense, au niveau de l'époque et même au delà, les problèmes de la valeur et de la production des valeurs esthétiques. - Et tout effort est vain. Dès qu'il faut prendre au sérieux le système de valeurs sur lequel l'oeuvre doit s'appuyer - et dans l'épopée, il faut le prendre au sérieux - tout devient contestable, contesté et même

ridiculement faux. C'est le cas des caractères, de l'action, du merveilleux. Comme si la forme de l'épopée avec son sérieux obligatoire rendait l'abîme entre la réalité sociale et son image idéologique si évident que l'oeuvre même en devient anachronique. 58 Pour y remédier, nous avons vu se développer, au niveau de la théorie, suivant en cela le Tasse même, mais d'une manière beaucoup plus conséquente, les exigences de la création allégorique subordonnée à la finalité didactique. 59

À un niveau plus général, les théories du poème héroïque s'intègrent dans une lutte plus vaste entre deux façons de concevoir la création littéraire. En apparence, il s'agit de la prolongation des débats italiens de la fin du XVI^e siècle entre, grosso modo, les partisans de la conception aristotélienne et de celle de Platon-Plotinos. En réalité, surtout à partir des années soixante, en parlant des questions déjà traditionnelles des unités, du merveilleux, des sources historiques ou fabuleuses, de la fin tragique ou heureuse, et des bienséances, on s'approche du problème essentiel.

Boileau, P. Rapin, et Le Bossu écrivent à peu près au même moment leurs "théories littéraires". Comme nous l'avons vu, Le Bossu, suivant en cela la même voie que Scudéry, élabore la théorie la plus conséquente de l'oeuvre fondée entièrement sur l'allégorie, et lie, comme Scudéry, la question de la vraisemblance à celle de l'interprétation allégorique.

Et c'est ici qu'il faut rendre hommage à Boileau mais aussi à Rapin. Avec beaucoup moins de finesse théorique, sous une présentation beaucoup moins systématisée, Boileau et Rapin développent une théorie qui veut se passer de l'allégorie comme fondement de la vraisemblance. Boileau, tout en croyant ou faisant croire qu'il défend l'allégorie

contre ceux qui la veulent proscrire, relègue l'allégorie au rang d'un simple ornement. L'allégorie-ornement qu'il défend est inséparable de la "fable" / la mythologie antique / qui, puisqu'on n'y croit plus, a perdu son caractère desanthropomorphe et a gagné une valeur esthétique exclusivement formelle.

Boileau et Rapin ne vont pas plus loin. Mais le rejet de l'allégorie comme facteur organisateur de l'œuvre littéraire, a des implications décisives pour le présent et l'avenir de la création littéraire. Quant à l'épopée monarcho-chrétienne, ils ne la bannissent pas de la littérature, mais ils excluent que ce soit l'allégorie chrétienne / on dirait aujourd'hui: l'emblématique chrétienne / qui lui assure la vraisemblance. Autrement dit, ils placent l'épopée devant un dilemme sans solution: elle doit épouser l'idéal d'une France monarcho-chrétienne, et pour être vraisemblable, elle devrait le confronter à la réalité sociale et humaine de la France. Elle devrait être apologetique et critique en même temps. - Impossible... - Desmarets n'avait peut-être pas tout à fait tort d'accuser Boileau d'athéisme et d'anti-monarchisme. -

Quand, un demi-siècle plus tard, Voltaire reprend l'idée d'écrire une épopée nationale, il part, du moins partiellement, de nouvelles prémisses. Il utilise l'idéal d'une France monarchique et chrétienne mais, il le libère de son aspect ecclésiastique. La monarchie de la Henriade se bat pour son existence contre et non pas avec le clergé catholique. Cette monarchie est chrétienne d'une manière abstraite, et, ce qui est plus important encore, elle est éclairée. Sous la forme d'une apologie, Voltaire donne un programme... et une œuvre remarquable, mais pas la grande épopée nationale qu'on attendait depuis deux siècles.*

NOTES

1, Voir entre autres:

J. Roussët: L'Age baroque en France; Circé et le paon; Paris, Corti, 1953.

V. Tapié: Baroque et Classique; Paris, Plon, 1957.

M. Raymond: Baroque et Renaissance poétique; Paris, Corti, 1964.

P. Charpentrat: Le mirage Baroque; Paris, Minuit, 1967.

C.-G. Dubois: Le Baroque; Paris, Larousse, 1973.

2, Voir comme tentative intéressante mais hésitante de rompre avec les cadres traditionnels et rigides, les 5^e, 6^e, 7^e et 8^e volumes de la collection: Littérature Française-dirigée par Claude Pichois, publiée chez Arthaud.

3, R. Laufer: Style Rococo, style des "Lumières"; Paris, Corti, 1963.

Ph. Minguet: Esthétique du Rococo; Paris, Vrin, 1966.

4, Daniel Poirion: Littérature Française; Le Moyen-Age II; Paris, Arthaud, 1971.

Helmut Hatzfeld: Le style du roman "Jehan de Paris"; dans Les Mélanges Jean Frappier, Genève, Droz 1976.

5, Voir: Lanson-Truffaut...

Il est à remarquer que le fait de baptiser baroque la période qui va de Henri IV à l'avènement de Richelieu /Littérature française - dirigée par Claude Pichois - T. 5., Paris, Arthaud, 1968.; Lagarde et Michard: La littérature française T. 2.; Paris, Bordas-Laffont, 1976/ ne modifie pas réellement l'image formée par Lanson sur la période qui nous intéresse.

6, En fait, la crise déclenchée par la Renaissance ne sera résolue en France qu'imparfaitement par la monarchie absolue.

7, "Les Français n'ont pas la tête épique" dit Voltaire à M. de Malézieu. Cité par M. Le Petit dans Etude sur le Clovis de Desmarets, Le Mans, 1868. /Bull. Soc. Sarthe/.

8, Il y a très peu d'études sérieuses et utilisables sur la poésie héroïque française de l'Ancien Régime. Jusqu'en 1914, on fait le recensement honnête des tentatives et on donne une première explication de leur échec: - Les auteurs d'épopées n'avaient pas compris la nature intime de l'épopée.

J. F. Petit: Etude sur le Clovis de Desmarets, Le Mans: 1968. /Bull. Soc. Sarthe/ pp. 28.

Julien Duchesne: Histoire des Poèmes épiques français du XVII^e siècle /Thèse/; Paris, 1870.

Ch. Arnaud: Chapelain et la Pucelle /Bull. Inst. Toulouse, 1889-90.

Abbé Th. Delmont: Le Meilleur poète épique du XVII^e siècle Arras, 1901 /R. Lille XIX/.

Southey: Analysis of La Pucelle ou la France délivrée by Chapelain; Joan of Arc an epic poem, Londres; 1806. 2 vol.

Depuis 1914, il n'y a pas d'études consacrées exclusivement aux poèmes héroïques, sinon celle d'Archimède Marni: Allegory in the French Heroic Poem of the Seventeenth Century, Princeton University Press, 1936.

Il existe par contre quelques études récentes sur tel ou tel auteur d'épopée ou de tel ou tel problème concret. Je donne les références au fur et à mesure que je les utilise.

En ce qui concerne l'interprétation globale du problème, je dois avouer que j'avais constamment sous la main les oeuvres de G.

Lukács: La théorie du roman

Le roman historique

Le roman / in Ecrits de Moscou, Paris, E. Sociales 1974./

mais surtout la grande esthétique /Lukács Gy.: Az esztétikum sajátossága, Budapest, 1969.

Mon travail apparaîtra souvent comme une étude particulière du même problème dont Lukács traite au plan général. Ce n'est pas que j'aie voulu suivre sa "ligne", mais que la matière m'avait contraint à

accepter un certain nombre de ses conclusions sur le poème épique

9, Ed.: Felix Gaiffe; Paris, 1910.

10, Ed. Louis Humbert; Paris, Garnier, 1930.

11, Jacques Peletier Du Mans: L'Art Poétique; à Lyon; 1555./
première éd./

12, Voici en entier le passage qu'il consacre au "Grand oeuvre"
dans le chapitre : De la Version:

"... dés Poèmes qui tombent soubz l'appellation de Grand oeuvre, comme sont, en Homère, l'Iliade: en Vergile, l'Eneide: en Ovide, la métamorphose, tu trouveras peu ou point entrepris ou mis a fin par les Pöètes de nostres temps: Pource si tu desires exemple, te faudra recourir au Romant de la Rose, qui est un des plus grands oeuvres que nous lisons aujourd'hui en notre pösie Françoisse. Si tu n'aimes mieus, s'il t'avient d'en entreprendre, te former au miroir d'Homère et Vergile, comme je serois bien d'avis, si tu m'en demandois conseil. Et croy que ceste penurie d'oeuvres grans et Heroiques part de faute de matière: ou de ce que chacun des PÖètes famés et savans aime mieus en traduisant suivre la trace approuvée de tant d'eages et de bons esprits, qu'en entreprenant oeuvre de son invention, ouvrir chemin aus voleurs de l'honneur deu a tout labour vertueus"/pp. 186-87/.

13, Oeuvres complètes XVI/1. Ed. Paul Laumonier, Paris, Didier, 1950.

14, Henri Weber: La création poétique au XVI^e siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné; Paris, Nizet, 1969.

15, Oeuvres complètes XVI/2; Ed Paul Laumonier, Paris, Didier 1952.

- 16, Noémi Hepp: Homère en France au XVII^e siècle, Paris, Klincksiek, 1968.
- 17, Marolles: Vie et éloge de Virgile; Paris, Quinet, 1649.
- 18, Julien Duchèsne: *ibid*
- 19, Philip Butler: Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine; Paris, Nizet, 1959.
- 20, Il n'est pourtant pas toujours fidèle à Aristote; il insiste sur les défauts d'Homère. /Noémi Hepp: *ibid*./
- 21, Voir entre autres: Henri Busson: La pensée religieuse française de Charron à Pascal; Paris, Vrin, 1933.
- 22, Le problème est complexe déjà en Italie. C.f. : Klaniczay Tibor: A Manierizmus /Anthologie de textes de poétique, préfacée par K.T./Budapest, 1975.
- 23, Ed Georges Pellissier, Paris, Garnier, 1885.
- 24, ... sinon à l'encontre de l'imitation. Il semble d'ailleurs que se faisant l'écho des débats italiens sur la poétique, Vauquelin de la Fresnaye prend position ouvertement contre la poétique néo-platoniste. Il est un peu surprenant qu'en même temps, son Israelide trahit une pratique poétique qui est entièrement allégorique.
- 25, Le Laboureur: La Magdelaine penitente, Poème divisé en cinq livres; Paris, MDCXLVIII /La préface n'est pas numérotée/
- 26, Oeuvres complètes II. Ed. Ch. - L. Livet; Paris, MDCCCLV.
- 27, Cette "mise en images" est magnifiquement étudiée par Gerard Genette: Structures narratives de "'Moïse sauvé'" in. Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque, N^o 3. Montauban 1969. pp. 35-49. Voir encore: R. A. Sayce: Saint-Amant's Moïse sauvé and French Bible translations; Mod. Lang. Notes, XXXVII, 1942. pp. 47-55.
- 28, Il n'est pas inutile de rappeler l'incertitude qui règne dans la critique concernant l'interprétation de l'oeuvre de Saint-Amant. Après avoir vu en lui "un poète égaré", un réaliste ou un préromantique

/R. A. Aubin: Saint-Amant as preromantic; Mod. Lang. Notes, L. 1935./ on le range parmi les poètes baroques.

Marthe-Simian Wencelius: Contribution à l'étude du baroque. - Saint-Amant; XVII^e siècle, 1949-50. pp. 148-63.

J. Bailbé: La couleur baroque de la langue et du style dans les premiers ouvrages de Saint-Amant; Fr. Mod. XXVIII. 1960. pp. 171-80; XXIX. 1961. pp. 43-61.

29, François Gourier dans son Etude des oeuvres poétiques de Saint-Amant /Paris, Droz, 1961./ parle bien du rôle ornemental de la mythologie antique chez Saint-Amant. Il souligne aussi le rationalisme du poète mais, il s'arrête là.

30, Saint-Louys ou la Sainte Couronne reconquise, Poème héroïque par le P. Pierre Le Moyne de la Compagnie de Jésus; à Paris, 1666. Le Traité du poème héroïque se trouve dans cette édition.

31, Voir: Engels: Különfélék Németszágról /Ecrits divers sur l'Allemagne/; Marx és Engels összes művei /Oeuvres complètes de Marx et d'Engels/ T. 18; Budapest, 1969, pp. 562-3.

Engels: Feuerbach...; Marx és Engels összes művei /Oeuvres complètes de Marx et d'Engels/ T. 21.; Budapest 1969. p. 292.

32, Sans vouloir exagérer la portée de cette forme de justification à recourir à l'histoire et à l'exotisme, je tiens à souligner qu'elle ressemble étrangement aux justifications qu'on verra chez les auteurs romantiques.

33, Alaric ou Rome vaincue. Poème héroïque dédié à la serenissime Reyne de Suede par Monsieur de Scudéry; à La Haye, MDCLXXXV.

34, J'ai analysé cet "Enchantement" en le comparant à l'épisode similaire de la Jerusalem délivrée et j'ai pu établir une différence entre la vision du monde de l'auteur italien et celle de son "plagiateur". Voir: L'Ile enchantée chez le Tasse et Scudéry; RLC. 1975. pp. 77-92.

35, La Pucelle ou la France délivrée, poème héroïque, par M. Chapelain; Paris, Auguste Courbé, 1656.

/La préface n'est pas numérotée./

36, L'insuccès de l'épopée ne contredit pas ce rôle. Nous ne partageons pas entièrement l'avis de J. Vier quand il dit: "C'est le bourreau de la Pucelle qu'il fit passer du bûcher à l'hibernation dans l'ossuaire glacial..." p. 191. de son Histoire de la Littérature Française XVI^e- XVII^e siècles; Paris, Colin, 1959.

37, Clovis ou la France chrestienne, Poème héroïque, par L. Desmarets; à Paris, MDCLVI /Reprod. de l'éd. de 1657/.

38, Esther, Poème héroïque, par le Sieur de Boisval; Paris, 1670. Le titre de la préface: L'excellence et les Plaintes de la poésie héroïque.

39, La Deffence du Poème héroïque avec quelques remarques sur les oeuvres satiriques du Sieur D+++ /Despreaux/, Dialogues en vers et en prose; Paris, Le Gras, 1674.

40, Le Triomphe de Louis et de son siècle, Poème lyrique, Paris, 1674. Préface.

41, Jules de La Mesnardière: La Poétique, Paris, 1640.

42, Nous avons vu la différence entre Saint-Amant et Le Moyne. Mais n'oublions pas, que, bien qu'avec des nuances parfois importantes, Chapelain, Scudéry, Desmarets se rapprochent de Saint-Amant et s'opposent à l'attitude de La Mesnardière et de Pierre Le Moyne.

43. M. de Marolles, Abbé de Villeloin: Traité du poème épique pour l'intelligence de l'Eneide de Virgile, lequel doit estre joint aux Remarques de la traduction qui en a esté faite; Paris, Guillaume de Lyne, 1662.

44, C'est la première et peut-être l'unique remarque au XVII^e siècle qui affirme clairement l'impossibilité de l'épopée moderne

à cause du lien indissoluble entre elle et la mythologie.

Cf. Marx: Introduction à la critique de l'économie politique, 1857.

Lukács: Le roman; Ecrits de Moscou, Paris, Ed. Sociales, 1975.

45, Lukács: Esthétique II. Chap. 16.

46, R. P. Le Bossu; Chanoine Regulier de St. Geneviève: Traité du Poeme Epique; à Paris, Michel le Petit, MDCLXXV.

47, A ma connaissance, seul René Jasinski apprécie à sa juste valeur l'importance de la théorie du P. Le Bossu.

Voir: Vers le Vrai Racine, I. 21-22.

Sur "Cinna"; in Europe, N° 540-41., avril-mai, 1974. pp.122-123.

48, Le rapprochement entre Saint-Amant et Poussin a déjà été fait: R.A. Sayce: Saint-Amant's and Poussin ut pictura poesis; French St. I. 1947. pp. 241-251.

49, J'ai élaboré ce concept pour pouvoir définir la spécificité de la société française de l'Ancien Régime par rapport à la Hollande et à l'Angleterre, mais aussi par rapport au reste de l'Europe que caractérise la réféodalisation /dans: Pour une périodisation relativement nouvelle des littératures européennes; Acta Romanica, Hungaria, Szeged, 1972. pp. 53-83./

50, J'ai utilisé l'édition critique publiée par E.T. Dubois, Droz-Minard, Paris-Genève, 1970.

51, Sur l'influence du Tasse en France, Voir: Joyce G. Simpson: Le Tasse et la littérature et l'Art baroques en France; Paris, Nizet, 1962.

52, Nous ne pouvons parler de "psychologie" dans le théâtre du XVII^e siècle non pas parce que "le mot n'existe point" comme le dit J. DuVignaud dans son Spectacle et société /Paris, 1970, p. 102/, mais parce que l'expérience du personnage placé au centre du "vase clos" de la scène se limite à ce vase clos même. L'homme réduit à ses

représentations transgresse ces représentations d'une manière inexplicable dès qu'il est mis au centre du vase clos de la scène à l'italienne. Ce que nous croyons souvent analyse psychologique dans le théâtre du XVII^e siècle n'est autre chose que la démonstration des tensions entre les comportements prescrits par les "bienséances" et ceux qui sont étrangers à ces prescriptions.

53, J'ai utilisé la 7^e édition, Paris, Herman, 1810.

54, L'image de la monarchie telle qu'elle se présente chez Loyseau et chez Richelieu est analysée d'une manière détaillée et pertinente par Boris Porchnev dans son ouvrage sur Les soulèvements populaires en France au XVII^e siècle; Paris, Flammarion, 1972.

55, Dans la préface de son anthologie /La poésie française de 1640 à 1680; Paris, CEDÉS, 1965/ Raymond Picard qualifie toute la poésie épique de poésie officielle, et c'est exact si on n'emploie pas le terme au sens étroit.

56, Sauf quelques rares exceptions, la critique française est réservée ou hostile à Homère. Les raisons de cette attitude sont en premier lieu d'ordre idéologique.

Voir les deux livres de Noémi Hepp:

Homère en France au XVII^e siècle, Paris, Klincksieck, 1968.

Deux amis d'Homère au XVII^e siècle, Paris, Klincksieck, 1970.

57, Cf. Jacques Madaule: Histoire de France I; Paris, Gallimard, 1965. "La Renaissance française, après moins d'un siècle, avait abouti à cette pourriture dorée de la cour de Henri III... C'est la France provinciale, une France simple, pauvre et rude, quoique non sans esprit qui va avec Henri IV. et autour de lui, reconquérir Paris et refaire le royaume."

"... Henri IV, qu'on le veuille ou non, c'est la France" /pp. 324-25/
"Avec Henri IV, se renoue une tradition... celle de l'intimité entre le roi et le peuple." /p. 390./

58, Cf. Lukács: Le Roman /dans: Ecrits de Moscou, Paris ES, 1974./

59, Le meilleur poème qui répond à ces exigences, le Télémaque, ne peut pas être rangé dans la catégorie des poèmes héroïques.

Voir: Noméi Hepp: De l'épopée au roman; l'"Odyssée" et "Télémaque" dans: La littérature narrative d'imagination, Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959; Paris, PUF, 1961. pp. 97-113.

* Il nous reste encore à nous acquitter de la dette de reconnaissance due à Mlle Catherine Schwartz - notre lectrice française - qui a bien voulu amender avec nous de nombreux points de langue.

Jenő NÉMETH

Gyula Állós et la littérature française

Considérations sur le XIX^e siècle

Gyula Illyés est une personnalité unique dans la littérature hongroise. Écrivain universel, il est un des plus grands poètes hongrois. La caractéristique de sa personnalité provient de son patriotisme ardent et de son européanisme; la Hongrie et le monde s'unissent harmonieusement dans son oeuvre.

Outre la littérature hongroise, c'est la littérature française qui a exercé la plus grande influence sur sa carrière, il a connu personnellement les hommes de la littérature française des années vingt; sa curiosité avide et ses traductions l'ont aidé, par la suite, à approfondir ses connaissances.

Je vais analyser les relations de Illyés avec la littérature française en considérant ses essais, ses "relations de voyages", ses traductions, ses anthologies intitulées "Le Trésor de la littérature française", "La Porte ouverte" et ses ouvrages littéraires. Cette étude ne contient que la partie relative au XIX^e siècle de mon travail.

Suivre "les voyages" vrais et spirituels de Illyés est un événement qui nous enrichit. Il s'intéresse à tout, sans préjugé, il a des jugements hardis et il se soucie de livrer à tous le trésor qu'il a "conquis". Il se charge de nous présenter des terrains irrévélés de la littérature française ou de nous montrer sous un jour nouveau l'oeuvre d'auteurs connus. ¹

La manière d'envisager la Révolution française définit la position idéologique des écrivains du XIX^e siècle. L'analyse approfondie de la Révolution française et du rôle historique de Bonaparte peut apparaître pour Illyés comme la condition préalable de la compréhension même du XIX^e siècle. En faisant un voyage à Ajaccio et à Waterloo, Illyés cherche les raisons de la chute de Napoléon, de l'enlèvement de la Révolution, et les examine de plusieurs points de vue: - international: les peuples européens commençaient à aspirer à l'indépendance et à la souveraineté nationales, ceux-ci ont pu ainsi se liguer contre lui; - national: Napoléon a modifié le caractère de la Révolution en fonction des intérêts de la haute-bourgeoisie, appui trop faible pour résister sans l'aide du peuple; - personnel: en voulant aller au-delà de ce que ses qualités lui permettaient, il les a détruites.

Illyés vante Napoléon aussi pour ses mérites d'éloquence et de belle-lettres quand il choisit dans son anthologie, une partie des mémoires de l'empereur qui nous révèle son talent d'orateur mais aussi le caractère démesuré de ses projets.² Ses appels au peuple ont contribué aux succès militaires parce que, ils ont fait connaître au plus petit "troupier" son but et ce qu'il pouvaient gagner ou perdre. Il agit de même envers les Hongrois auxquels il adresse le discours célebre traduit par le poète Batsányi.³

Illyés ne dissimule pas que son choix est influencé par son but: il veut faire connaître et faire aimer la littérature française aux Hongrois. Mais il choisit les ouvrages se rapportant à la Hongrie seulement quand ils ont une valeur littéraire certaine. Ainsi, juste après l'appel de Napoléon suivent - dans "Le Trésor de la littérature française" - les

poèmes de Béranger dans la traduction de Sándor Petőfi. En 1830, la littérature française a placé Béranger au rang de "prince de la poésie", il est devenu le poète national, et après sa mort - presque par réaction à son succès "abusif" - on l'a jugé comme poète de peu de valeur, un poète de simples chansons "très platement écrites".⁴ Illyés trouve cette condamnation indigne et quoiqu'il soit lui-aussi de l'opinion selon laquelle il est un poète moyen, il ajoute que dans ses meilleurs poèmes, il atteint à la vraie poésie.⁵ De nos jours, les critiques français tentent de réhabiliter Béranger.⁶

L'activité de Chateaubriand et celle de M^{me} de Staël, deux représentants du préromantisme français hostiles à Napoléon, illustrent la division idéologique du XIX^e siècle déjà mentionnée.

Illyés fait un choix intéressant dans les oeuvres de Chateaubriand: il choisit des pages caractéristiques du romantisme dans "René", puis un motif associatif, admiré déjà par Proust, dans ses "Mémoires d'Outre-tombe", une partie - ironisant l'année 1792 de la Révolution - pleine de sarcasmes cruels et une autre enfin témoignant sa fidélité au roi et sa haine contre Fouché. Illyés juge son style encore de nos jours inégalé et présente le "Génie du Christianisme" comme "la pierre angulaire de la religion renouvelée en France".⁷

De l'oeuvre de M^{me} de Staël, Illyés cite un passage dans "De l'Allemagne" où l'on trouve une des premières définitions du romantisme et il faut remarquer que Illyés - un des représentants du mouvement des écrivains d'inspiration populaire dit "populiste"/népi/ - choisit la partie où M^{me} de Staël oppose la littérature classique française à celle

des autres peuples européens, et l'accuse de vouloir conserver ses distances vis à vis du peuple et de l'art populaire. ⁸

Je voudrais maintenant analyser l'image dessinée par Illyés de la poésie du XIX^e siècle. Afin que je puisse l'exposer dans sa continuité - comme le fait Illyés - je fais abstraction, pour le moment, du problème que posent les romanciers et les philosophes pour le développer dans la deuxième partie de mon travail.

Illyés commence le panorama de la poésie romantique par la présentation de Lamartine dont les poèmes lui paraissent comme "le vent précurseur de la poésie lyrique moderne". ⁹ "Le Trésor de la littérature française" présente une partie de "La Vigne et la Maison" dans la traduction très belle et moderne de Illyés.

"Poète pessimiste et philosophe" ¹⁰ - c'est l'essentiel des notes qu'il met devant les poèmes de Vigny.

Dans la poésie de Nerval il découvre les accents chers à Baudelaire et à Rimbaud. Ses "rêveries aériennes", ses "croyances mystérieuses" ont touché à la réalité de son époque. Ce poète silencieux - parmi les romantiques bruyants - a bien précédé les symbolistes et même la philosophie basée sur l'intuition, il a fait revivre avant Bergson "le déjà vu". ¹¹

Il célèbre la sincérité dans la poésie de Musset et le caractérise comme étant "l'enfant éternel" ¹². Il associe Nerval au personnage de Gyula Juhász, et Musset à celui de Ernő Szép. ¹³

Gyula Illyés consacre une belle étude à Victor Hugo sous le titre engagé: "La défense de Victor Hugo". ¹⁴ Pourquoi doit-il défendre Hugo? L'un des griefs formulé contre Hugo - contre

celui qui avait reçu l'estime de toute sa génération durant sa vie - était dû à son attitude politique. Les ouvrages biographiques écrits sur lui l'accusent d'être devenu le partisan de chaque gouvernement. L'autre accusation a été lancée contre sa poésie, contre son oeuvre.

André Gide, quand on lui a demandé qui était le plus grand poète français, a répondu: "Hélas, Victor Hugo!" Ce "Hélas!" se rapporte à sa volubilité, à son exagération verbale. Il aurait mieux valu qu'il écrivât moins" ¹⁵ - c'est ainsi que Gyula Illyés interprète ses mots. Mais je voudrais ajouter qu'il écrit ailleurs que le "Hélas!" de Gide concerne les idées hugoliennes qui ont entraîné dans ses poèmes les beautés de la poésie pure. ¹⁶ Il est probable que les deux interprétations de Illyés soient bien fondées: la première, selon laquelle Gide a été attiré par les beautés de la poésie pure et la seconde qui accuse l'immense oeuvre de Hugo de contenir des ouvrages moins précieux. Je voudrais clore cette question par la pensée certainement juste de Illyés que les plus grands poèmes de Hugo sont nés de l'harmonie des valeurs poétiques et des idées progressistes.

Pourquoi se charge-t-il de sa défense? D'abord parce que vu d'un pays lointain, l'image du poète peut être plus juste et aussi parce que Hugo était le vrai ami du peuple hongrois dans les durs moments de son histoire.

Je voudrais citer, avant de présenter l'étude, la confession de Illyés sur ses essais où il précise son but et qui explique aussi sa méthode d'analyse: "Ces lignes ne sont pas écrites par une main qui voudrait au-dessus de l'opinion prudente des autres, poser la sienne. Il ne prétende pas

couronner une esthétique qui paraît obscure à cause justement de ces tâtonnements et dans laquelle ainsi les étincelles d'une polémique ne puissent introduire que de la lumière - même au prix d'un conflit. Ayant pour but... de garder à l'abri de la fraîcheur, la faculté de réflexion de mes lecteurs, je n'ai pas une raison de ne pas être l'apologiste de ma mère nourricière, la littérature, la source la plus importante de la connaissance." ¹⁷

Considérer la littérature comme la source la plus importante de la connaissance est une exagération mais il ne reste pas moins vrai qu'elle est une des sources importantes. Cette citation prouve aussi que Gyula Illyés est toujours du parti des écrivains et de la littérature, pour les défendre contre certaines critiques. ¹⁸

Ses conclusions audacieuses, sa curiosité pour la littérature nous amènent aux nouvelles composantes vraies de l'oeuvre d'un poète ou d'un courant littéraire. Il projette ainsi un rayonnement nouveau sur certains domaines de la littérature.

Son étude sur Hugo fait partie des écrits de Illyés par lesquels il voulait enrichir les connaissances du peuple hongrois. Ce but explique - à mon avis - pourquoi Illyés présente le développement de la carrière humaine-poétique de Hugo d'une manière unilatérale, sans tenir compte de ces éléments contradictoires.

Je vais exposer maintenant sa démonstration très particulière qui nous semble quelquefois subjective mais qui est toujours sincère et convainquante.

Hugo était un homme de caractère - affirme Illyés - en examinant l'étape historique depuis le règne de Louis XVIII jusqu'à Napoléon III. La carrière qu'il a commencée avec une conviction religieuse et royaliste est allée, en passant par le bonapartisme jusqu'à une sorte de socialisme, à l'en-

gagement pour la cause du peuple.

Si nous examinons le royalisme de Hugo, nous pouvons apercevoir qu'il n'était pas attiré par un État social retrograde mais - comme poète romantique - il a cherché la grandeur et la gloire en la personne du roi. Il devient - en s'abusant - le partisan de Napoléon, il cherche d'abord en lui la gloire, avec une conviction de plus en plus forte. Ce progrès a connu un cheminement difficile parce que, comme l'écrit Hugo dans la Préface de l'an 1853 des "Odes et Ballades", le prix en était la proscription.

Selon l'opinion de Illyés, le caractère du poète définit son oeuvre, ainsi explique-t-il l'importance de présenter le caractère de Hugo. "J'avoue que je ne peux que difficilement séparer les oeuvres de leurs créateurs et je crois de plus en plus /et aussi je l'observe/ qu'un grand écrivain doit avoir un caractère noble; naturellement le caractère n'est pas mesuré par la morale bourgeoise, - peut-être par la fidélité? Les meilleurs talents ont disparu quand ils n'ont pas reconnu à temps cette règle." ¹⁹ / Étant lui-même écrivain, on peut prendre ces idées aussi pour confession./

L'autre direction de sa démonstration est aussi séduisante: Illyés, en examinant le développement du mouvement romantique, montre que Victor Hugo a représenté la voie la plus progressiste de la tendance. En quittant d'abord son maître, Chateaubriand, puis le camp de Dumas que Illyés qualifie "de romantisme pour le romantisme" ²⁰, le poète qui a choisi déjà en 1828 l'idée de la liberté pour devise, comprend 30 ans après que derrière les questions littéraires se meuvent toujours des questions politiques. Et enfin il aboutit à la pensée qui nous rappelle celle de Petöfi et Arany: "Le but de la littérature est: Le Peuple". ²¹

Ainsi Illyés s'oppose à l'accusation selon laquelle Hugo

serait devenu le fidèle de chaque gouvernement.

Mais il n'identifie aucunément la tendance populaire de Hugo à celle de Petőfi. Du "socialisme" de Hugo "il manque la transformation radicale de la société." ²² Et sa manière de voir le peuple se distingue aussi tout à fait de celle de Petőfi. Il veut lutter pour le Peuple mais il le tient pour un troupeau ignorant qui a besoin de la direction des génies de l'art et des sciences. Il se charge lui-même également de devenir le prophète du Peuple ce qui était un acte noble de sa part à l'époque où les poètes méditaient sur leurs propres problèmes, comme Lamartine, Vigny, Musset, ou bien se renfermaient dans leur "tour d'ivoire" comme les représentants de la poésie hermétique.

Mais ici Illyés nous souligne les limites des pensées révolutionnaires de Hugo: Lui, représentant de la classe bourgeoise, ne peut imaginer ce changement qu'au sein de l'ordre bourgeois.

Hugo s'est dit socialiste et vraiment - quoique dans le sens moderne, cette affirmation ne soit pas vraie - il s'est fait partisan de plusieurs idées démocratiques. /Il était le porte-parole de la paix mondiale, de l'instruction gratuite, de la défense des enfants, des droits des femmes etc./

Son "socialisme" provenait d'un humanisme condamnant toutes sortes de violence, ce qui explique selon Illyés que Hugo ne pouvait s'accorder ni avec les conceptions dictatoriales de la Commune, ni avec les répressions après la Commune. Son oeuvre a été animée par l'intention d'améliorer la société mais sa révolution était une révolution purement de la morale.

Enfin Illyés veut justifier la grandeur humaine de Hugo avec un élément extrapoétique, par le fait qu'il soit devenu un personnage historique, qu'il ait influencé ses successeurs non seulement par ses poèmes mais aussi par son propre personnage.

Selon lui, c'est le signe véritable par lequel on reconnaît les plus grands poètes comme Petöfi aussi. "De pareils poètes deviennent les maîtres de l'humanité." ²³ /Mais cela ne prouve pas obligatoirement qu'une oeuvre artistique a de la valeur; à certaines époques, une attitude négative peut être aussi progressiste. Nous allons le voir à propos du personnage de Baudelaire./

Pour mettre en relief la portée réelle de l'affinité politique et sociale de Victor Hugo, Illyés mentionne le fait que ses poèmes patriotiques ont pu exhorter les gens à lutter soixante-dix ans après. Sous l'occupation allemande de Paris, ses grands poèmes de Résistance se mettent à parler quasi automatiquement d'eux-même. "Les patriotes français se sont unis autour de son personnage intransigeant." ²⁴ Illyés cite dans son anthologie la "Lettre à une femme" où Hugo décrit les souffrances et l'héroïsme de Paris bloqué par les Prussiens. La publication de cette anthologie comportant ce poème, en 1942, peut être considérée comme une manifestation de solidarité avec les résistants français.

C'est Hugo, le poète national qui parle dans ce vers:
"Je ne sais plus mon nom, je m'appelle Patrie." ²⁵

/Ce poème est en même temps un des rares exemples de la poésie patriotique, collective dans la poésie française où depuis "La Chanson de Roland" jusqu'à nos jours, cette sorte de poésie n'est pas caractéristique selon Illyés. ²⁶ Ajoutons tout de suite qu'en 1942 la poésie patriotique de la Résistance n'était pas encore connue. Il explique ce phénomène par l'évolution particulière de la littérature française où la poésie lyrique est réduite à exprimer seulement ce que les autres genres ne pouvaient pas présenter./

En appréciant l'oeuvre de Hugo, Illyés reste sincère, il n'exagère pas. Il me semble même un peu injuste. Dans "Le

"Trésor de la littérature française" il finit ainsi ses notes:
"Le Sort ne lui a pas accordé justement ce, à quoi il aspirait
le mieux: il n'est pas novateur, n'est pas original; mais sa
faculté imaginative, sa diction... exercent un effet magique." 27
A mon avis, il était novateur quant au contenu de son pro-
gramme, selon lequel tout peut servir de thème en littérature;
quant à la forme: sa volonté de libérer le poème des contrain-
tes poétiques et le culte de la musicalité sont ses nouveautés
littéraires qui ont fait écoles; ses visions et, je le dit déjà
en citant les pensées de Illyés, "sa faculté versificatrice
prodigieuse, son pathétique rapide et clair et son immense
force évocatrice... ont servi d'exemple, à juste raison, à
Rimbaud, Lautréamont, Aragon." 28

Après cette présentation, c'est Illyés le traducteur qui
nous démontre, en analysant une partie de l'"Expiation" de Hugo
/La retraite de Russie/, la magnifique méthode de création vision-
naire du poète. "Hugo transforme la réalité directe en vision
comme personne ne l'avait fait avant lui. Il dépasse la réalité
d'une manière qu'il la sert aussi par ses hardiesses." 29

Il nous persuade, par la vérité de cette affirmation,
en plaçant à côté de l'exellente mais trop timide traduction
de Gyula Juhász la sienne, fidèle au texte original. Avec
celle-ci il nous fait mieux ressentir la profondeur du pouvoir
visionnaire de Hugo.

L'original de Hugo:

"Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts." 30

Dans la traduction de Gyula Juhász:

"Havazott... Levágott lóborbe öltözék
aki sebet kapott..."

/Retraduction en français de l'adaptation hongroise de Gyula

Juhász: Il neigeait... Les blessés se sont habillés

de peaux de cheval fraîchement équarries.../

Dans la traduction de Gyula Illyés:

"Hullt a hó. Eujtak a döglött lovak hasába

a sebesültek." 31

Illyés qui traduit l'image hardie, mais plausible dans une telle situation, nous fait ressentir ce que Hugo avait placé dans le texte français: la sensation de la froideur inhumaine.

Illyés termine la défense de Victor Hugo par une tournure lyrique: "le poète qui a combattu pour la cause de l'humanité, va gagner cette deuxième bataille, cette bataille d'outre-tombe." 32

Cette étude de Gyula Illyés sur Victor Hugo est un bel exemple de conduite: Lui, qui se charge du combat de son peuple, de "Ceux des pusztas", comme il comprend et comme il attache de l'importance à la conscience de la responsabilité qu'il trouve également dans l'oeuvre d'autres auteurs! De même qu'il avait déjà élaboré une image de Petőfi beaucoup plus juste dans sa monographie sur Petőfi, il a pris la défense de Victor Hugo.

On peut trouver entre Hugo, Petőfi et Illyés /qui les a réévalués/ beaucoup de ressemblances d'idées et de caractère: le patriotisme, l'estime d'autres peuples, la conscience de la responsabilité. /On peut naturellement y trouver de grandes différences relatives à leur époque, à leur situation historique, sociale et géographique, à d'autres composants de caractère./

En considération de cette étude et des ouvrages de Illyés écrit jusqu'en 1952 /quand il a écrit l'étude sur Hugo/ nous croyons que Illyés s'associe à ce type d'écrivain et que c'est ce type qu'il peut totalement accepter.

Illyés avoue plusieurs fois de quelle faim avide, de quelle curiosité il voulait faire la conquête de tout ce qui est possible, tout comme, écrit-il quelque part, le protagoniste des "Nourritures Terrestres" de Gide. Après avoir pris connaissance d'un auteur ou d'un mouvement littéraire, il savoure "la substantifique moëlle" jusqu'à ce qu'elle devienne sa propre conquête. Il essaie ensuite de faire partager aux autres les résultats de cette conquête - afin que son peuple puisse y puiser. Parce que la valeur d'une nation dépend de sa culture, il veut enrichir par ses propres connaissances la culture des Hongrois.

Un exemple d'un tel enrichissement de notre culture est la présentation unique de Baudelaire. "J'ai redécouvert Baudelaire /pour moi/ - écrit-il en 1971 - qu'a-t-il pu exprimer!... On l'a accusé de s'occuper trop d'esthétique. Mais non, il a plus exprimé que Victor Hugo... Certains poètes s'expriment par abstraction, mais une centaine d'années plus tard il apparaît qu'ils ont formulé, avec justesse, les problèmes de leurs pays." ³³

Pour bien comprendre le changement de la conception de Illyés sur le devoir et le caractère du poète, il faut ajouter qu'il a entrepris son étude sur Hugo en 1952, et qu'il a proposé en 1967 Baudelaire comme modèle. ³⁴ Lui, qui attribue à l'écrivain un rôle capital dans la transformation de la conscience nationale, juge important de prendre, jusqu'au début des années cinquante, une position claire et militante en faveur du peuple. /Ses traductions de même époque donnent foi à cette conception: il traduit et explique des comédies de Molière, "Le mariage de Figaro" de Beaumarchais, "Les Plaideurs" de Racine./

Aussi dans la poésie de Illyés, au début des années cinquante on voit amorcer une modification du contenu et des attitudes poétiques qui minera à une évocation plus accentuée des doutes, à une présentation plus riche, plus complète de la réalité. /Pensons à son poème célèbre intitulé "Ode à Bartók": "Ceux qui cachent le mal, ils ne font que l'accroître" ³⁵/

Dans ses essais, déjà en 1954, il plaide pour l'existence des poèmes pessimistes: "L'objet qui n'a pas d'ombre et de projection, n'est pas observable dans l'espace: dans la réalité." et ainsi continue-t-il sa pensée: "Parce que la poésie a une force étrange, qu'elle puisse, par la présentation simple des maux qui paraissent insolubles... nous aider à dépasser les maux." ³⁶

Dans la poésie de Baudelaire, Illyés rend hommage à une description plus riche, plus parfaite de la vie, en la présentant avec ses contradictions et, selon lui, c'est pour cela qu'il est devenu le plus grand poète du siècle. "En face de la copie servile du naturalisme et contre la présentation froide du monde des Parnassiens, il a présenté comme réalité ses impressions et ses sentiments suscités par la réalité et variables d'homme à homme. Cette réalité intérieure est sentie par les symboles des objets". ³⁷ écrit-il dans son anthologie. Il ajoute d'ailleurs que si cette transmission double est heureuse, l'individuel se transforme en universel. ³⁸ C'est l'essentiel du symbolisme de Baudelaire.

La compréhension des poèmes de Baudelaire exige du lecteur de la fatigue. Sans celle-ci le sens de la prise de position de l'auteur peut disparaître. Je retiens pour intéressant

l'étude de Illyés car, en célébrant en Baudelaire le poète de la forme parfaite, il cherche également dans son oeuvre la conscience de la responsabilité sociale.

L'immortalité de Baudelaire provient du fait qu'il a découvert le premier que le bien peut triompher du mal par la force seule et la vérité dans l'art. Il est intéressant de s'apercevoir qu'en cherchant les sources de sa vision du monde, Illyés remonte au XIII^e siècle, au mouvement des Albigeois. "La philosophie de Baudelaire d'après laquelle la punition fatale est la volupté sur la terre et que notre corps est la propriété de Satan, toutes ces chutes, ces élévations, ces saluts, ces damnations, ces gouffres et ces cieux" se retrouvent dans la philosophie des Albigeois.³⁹ Il ajoute qu'il ne serait pas étonné si on dressait à Montségur, un autel à Baudelaire. /Quand Illyés a écrit cette étude, il s'occupait déjà de la création de son drame intitulé "Fiszták" /Les Cathares/ qui se passe à Montségur et dont un des problèmes importants est le combat de l'homme entre le bien et le mal et que la fatalité de l'homme vient de ce que nous possédons le péché./

Illyés trouve en Racine un autre ancêtre de Baudelaire. Lui-aussi avait connu la lutte douloureuse du bien et du mal, du corps et de l'âme. Mais Racine avait attendu de Dieu le triomphe du bien, de la pureté spirituelle, tandis que Baudelaire voulait dominer ses contradictions intérieures à l'aide de la poésie, "du logos".⁴⁰ L'homme de Baudelaire est solitaire, "sans l'aide de Dieu", "alternativement victime et bourreau... pénitent et confesseur ... et son juge unique est sa propre figure reflétée dans son miroir."⁴¹ Son juge est l'homme faillible, le mortel coupable qui se souvient encore de la pureté, de

l'idéal qu'on ne peut trouver sur terre que dans l'art.

Seul l'art peut être consolation. C'est pour cela qu'il polit pieusement ses poèmes et Illyés remarque qu'il faut lire la dédicace des "Fleurs du Mal" afin que ces mots dédiés à son ami le concernent, lui-même: "poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises."⁴² D'après l'enseignement que Baudelaire a donné, il faut lire ses poèmes non simplement comme une oeuvre d'art mais aussi comme sa profession de foi, sa propre rédemption et la possibilité de s'élever aux hauteurs célestes: "C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme une correspondance du Ciel. C'est à la foi par la poésie et à travers la poésie... que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau."⁴³

Il ne demande à Dieu que de lui donner la grâce de créer. Le poète veut ensuite rétablir l'ordre du monde à l'aide du poème, et dominer le péché.

Dans un article intitulé "Les flammes de mon enfance" Illyés exprime la volupté que nous ressentons en regardant les flammes où le bien et le mal dansent ensemble.⁴⁴ De même dans la poésie de Baudelaire, cette danse ardente frappe le lecteur, où la chute et l'élévation se côtoient.

Il est caractéristique que Illyés juge les plus baudelairiens et les plus modernes les poèmes où il s'analyse, découvrant les forces qui luttent en lui. Le titre même d'un de ces poèmes: "Héautontimorouménos" renvoie à ce qui se détruit, se mortifie. Il est paru en 1857, et Illyés l'analyse comme l'apparition précoce du "protest song".⁴⁵

Dans l'analyse de Illyés, le XIX^e et le XX^e siècles forment une seule époque, une vie sentimentale identique. Baudelaire était le précurseur de la littérature française du XX^e siècle mais aussi de la littérature européenne moderne. Il a frayé la voie aux auteurs modernes qui lui ont succédé, aux poètes français ainsi qu'à Rilke, Ungaretti, Pound, Blok, Kafka. Mais nous, les Hongrois, nous aussi lui devons beaucoup. Illyés a raison en constatant que la littérature hongroise: la poésie de Ady et des poètes de "Nyugat" et même celle de Attila József n'aurait pas pu donner tant de richesse sans cet immense apport.⁴⁶

Selon Illyés c'est sa foi en la puissance de la Poésie qui a inspiré la plus grande influence. Il croyait que le contenu le plus hardi et la forme parfaite donne au poète la seule possibilité de pouvoir sauver l'Homme "méprisable". Son pessimisme, la présentation de l'homme en lutte avec ses contradictions intérieures donnent la possibilité du catharsis.

Le souvenir de Baudelaire a inspiré à Illyés un beau poème où il a exprimé les pensées antérieurement analysées.⁴⁷ Dans ce poème nous retrouvons l'idée que la poésie de Baudelaire a révélé les contradictions intérieures et extérieures de la vie humaine et qu'il nous laisse en héritage aussi "une chanson de voyage" qui exige des poètes successeurs qu'ils continuent sur le chemin tracé par lui. Ainsi Illyés fait remonter à l'oeuvre de Baudelaire la poésie de la fin du siècle et même celle du XX^e siècle.

D'après l'analyse de Illyés, Baudelaire introduit une modification fondamentale dans la formation de la littérature moderne. Dans le rapport entre la poésie et les lecteurs, un processus s'est fermé tragiquement avec la parution des "Fleurs du Mal".

C'est la parité de toute la poésie symboliste et des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle.

Le genre de la confession commencé par Rousseau dans la littérature française, devient une exigence pour les poètes romantiques. Baudelaire, lui-aussi expose avec franchise ses fautes, ses erreurs, sa vie intérieure, mais avec une différence immense: au lieu de s'épanouir on y voit le déchirement douloureux du poète - et l'image qu'il a ainsi donnée, fut méprisée, mal-jugée par son siècle. Baudelaire a senti ce jugement "du Temps" peser sur ses épaules. Nous pouvons nous en apercevoir dans le poème en prose intitulé "Enivrez-vous".⁴⁸

Puisqu'il ne peut se dévoiler entièrement sans peur de n'être compris, méprisé, il réagira contre ce mépris en suggérant aux lecteurs les événements personnels et particuliers. Il espère la compréhension de l'autre, grâce à ses expériences analogues. "Faire éprouver et non décrire. Communiquer au lieu des événements - leurs effets." ⁴⁹

Cette suggestion est le lien qui unira des générations de poètes après Baudelaire, bien qu'ils comprendront de différentes façons. Ainsi parmi les symbolistes, Mallarmé par sa langue infiniment subtile, Verlaine par sa musicalité, Rimbaud par ses visions. Et même une nouveauté de langue: ils ont tué un mot "sur scène" - le mot "comme".

Avec ces innovations formelles, ils ont pu dissimuler leurs sentiments et mais aussi les dévoiler à ceux qui s'y aveturaient. Mais l'essentiel de cette école n'est pas la nouveauté formelle, c'est l'expression extérieure du défi, de l'obstination "par laquelle ces hommes ont attiré sur eux la mauvaise humeur de la bourgeoisie du XIX^e siècle dont la tournure de pensée est terre à terre." ⁵⁰

Du côté du symbolisme, Illyés s'est attaché davantage à l'oeuvre de Rimbaud et de Mallarmé.

En cherchant les précurseurs de la poésie du XX^e siècle il met auprès de Baudelaire - Rimbaud: "l'oeuvre des deux poètes est une "source-jumelle" de la poésie de notre époque. Le développement de cette pensée va au-delà du XIX^e siècle, mais puisque dans l'analyse de Illyés, la poésie du XIX^e et celle du XX^e siècles forment une unité, je voudrais y exposer cette chaîne de pensées:

La poésie de Baudelaire est "pleine de chutes", il ne peut jamais se délivrer de "l'héritage austère de Caïn"; les caractéristiques de Rimbaud sont "l'ascension, le flottement, l'aventure de haut vol, le rêve et la féerie"; sa vie, sa poésie sont déjà "des symboles autonomes: au-dessus du réel, sur les sentiers étoilés de la fantaisie, sur le point de voler jusqu'aux cieux".⁵¹ Quoique l'opposition paraît trop aguisée, quant à la formulation lyrique de Illyés, elle n'en est pas moins saisissante.

Les successeurs de Rimbaud sont des extravertis "qui volent avec le vent", ceux de Baudelaire des introvertis "qui se noient dans leurs propres tourments, enchaînés à la pierre de Prométhée".⁵²

On peut faire remonter jusqu'à eux les deux traits caractéristiques de la poésie contemporaine occidentale: "Le désespoir du côté de la conscience, la domination des images du côté de l'art."⁵³

Pour "Le Trésor de la littérature française" il traduit le poème en prose de Rimbaud, "L'aube" qui pourrait servir de preuve des pensées mentionnées. C'est l'esquisse d'un désir, d'un rêve poétique.

La poésie de Mallarmé intéresse Illyés depuis "ses années d'apprentissage". Il a beaucoup appris de lui, il confesse qu'il n'a pas oublié jusqu'à aujourd'hui ce qu'il avait appris autrefois et il veut être toujours fidèle à l'essence de ces leçons anciennes. ⁵⁴

L'extrême subtilité volontaire de Mallarmé est due à la même incompréhension contemporaine dont jouissaient les visions, les rêves de Rimbaud. Illyés a pu aller jusqu'au fond de ses poèmes en les traduisant dans notre langue. Mallarmé a transmis en tout environ deux mille vers à la postérité. Il les a travaillés pendant toute sa vie, rendant le devoir du traducteur presque irréalisable. Il finit ainsi ses pensées sur Mallarmé: il a rempli d'importante fonction sociale, prêchant l'exigence de la perfection dans ses poèmes et créant ainsi une école. Selon Gyula Illyés, un poète remplit des fonctions sociales si en trouvant son devoir dans la société de son époque, il est capable de l'accomplir parfaitement.

Dans le cas de Hugo, de Baudelaire et de Mallarmé - trois poètes tout à fait différents - il cherche la valeur poétique également dans leur responsabilité sociale.

Illyés trouve la responsabilité sociale de Mallarmé dans la volonté constante de perfectionner ses poèmes. Il s'est détourné, par cette conduite poétique, des écrivains de son époque comme Dumas, Sardou, Ohnet, de la littérature "facile" qui avait rendu les lecteurs sans prétentions. "... Il a sculpté les perles dures de ses poèmes... il a exigé des lecteurs du travail, de la fatigue." ⁵⁵

Les poètes marquants du XIX^e siècle dans l'analyse de Illyés, sont Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Mais dans ses deux anthologies, Illyés nous livre aussi l'existence

d'écoles poétiques et de poètes moins éminants qui ont produit à peu près en même temps.

Les poèmes de Gautier, fondateur de l'art pour l'art sont "de vrais chefs d'oeuvre ciselés d'orfèvrerie." ⁵⁶

L'oeuvre d'Aloysius Bertrand "fait époque", ⁵⁷ il en traduit plusieurs poèmes en prose. Il est remarquable qu'il traduit des poèmes en prose de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont également. Dans la présentation de Lautréamont, il a fait un travail de pionnier en traduisant les parties des "Chants de Maldoror" qui ont influencé plus tard la poésie symboliste.

Illyés interprète "la tour d'ivoire" des Parnassiens comme une réaction contre la poésie douce-plaintive des épigones du romantisme. Remarquons qu'il retrouve l'homme dans la froide image parnassienne : "L'art du Parnasse était que l'âme du poète, contre sa volonté a apparu - quoique masqué - chargée de fers, désireuse de mouvements dans le paysage dessiné, sur le visage du héros antique." ⁵⁸ Leconte de Lisle en est le fondateur, et en dehors de lui Illyés cite encore les poèmes de Sully-Proudhomme, de Hérédia mentionnant qu'on peut trouver dans leurs poèmes la psychographie de l'homme de la fin du siècle.

Coppée est présenté par un poème adressé au poète Petöfi.

Illyés juge important Germain Nouveau comme précurseur de l'avant-garde du XX^e siècle, Verhaeren comme le meilleur poète des Belges.

Il complète le panorama de la poésie du XIX^e siècle par trois symbolistes: Moréas, Samain et Laforgue.

Sur la prose française du XIX^e siècle Illyés n'a pas écrit d'études suivies. Mon analyse s'appuiera donc sur le choix et les notes de l'anthologie intitulée "Le Trésor de la littérature française" et sur les remarques brèves trouvées dans ses ouvrages littéraires.

Chronologiquement le roman romantique et réaliste sont des phénomènes parallèles dans la littérature française. Illyés ne sympathisait pas avec le roman romantique. J'ai mentionné déjà son avis concernant les romans historiques de Hugo dont les seules valeurs qu'il reconnaît sont les valeurs poétiques. L'autre qualité hugolienne, le pouvoir visionnaire dotant la poésie d'une vue plus profonde de la réalité, a produit un résultat contraire dans le roman. Elle a diminué l'authenticité du roman, ainsi les romans de Hugo - qui sont nés à l'époque des romans réalistes - sont devenus aujourd'hui, lectures pour la jeunesse. Illyés voit clairement les défauts des romans hugoliens mais il y perçoit également des qualités.

Il juge plus sévèrement les romans de Dumas, les caractérise d'être de la littérature "facile". Il donne à son école la dénomination de "romantisme pour le romantisme"⁵⁹ qui signifie un romantisme sans but important.

Il condamne Georges Sand, en lui reprochant son absence de sincérité.⁶⁰ Mais il en parle avec beaucoup de préjugés, il ne veut pas admettre sa façon de vivre et n'accepte pas non plus son oeuvre. Il en voit "une dame de la bonne société, quelque peu névrosée, qui se promenait en pantalon et fumait le cigare."⁶¹ Son mérite d'avoir introduit le paysan dans la littérature française par ses romans champêtres se trouve même contesté par Illyés quand il la compare à Petöfi, son

contemporain. "Tandis que Georges Sand va au paysan, Petőfi en vient." ⁶²

Il ne choisit rien dans l'oeuvre de ces deux écrivains pour figurer dans son "Trésor de la littérature française".

Nous pouvons suivre le développement du roman personnel dans les morceaux choisis d'oeuvres d'écrivains romantiques. A mon avis, le choix de Illyés est motivé par sa sympathie envers ce genre qui met l'homme au centre des analyses et dont le héros est le plus souvent le porte-parole directement de l'écrivain. /Les romans de Illyés pourraient également appartenir à ce genre. Pensons aux romans intitulés "Les Huns à Paris", "Printemps précoce", "Comme les grues" et même "Ceux des pusztas" sociographique; chacun a un caractère autobiographique./

L'un des premiers romans personnels: le "René" de Chateaubriand a été déjà mentionné dans la première partie de mon travail. A celui-ci succède un extrait de "Adolphe" de Benjamin Constant, dans lequel Illyés loue l'analyse douloureusement profonde. /Il mentionne comme ses successeurs non seulement des écrivains français: Musset, Saint-Beuve, Fromentin, mais aussi l'écrivain hongrois József Eötvös./ ⁶³

Suivant la voie du romantisme, il cite un passage d'une nouvelle de Mérimée dont l'oeuvre concilie harmonieusement l'héritage classique et l'attitude sentimentale du romantisme. Cette partie présente Mérimée - Saint-Clair comme un des "dandys" désabusés de son époque. ⁶⁴ L'extrait cité du "Dominique" de Fromentin "couronne dignement la suite des romans personnels du siècle passé", en présentant le personnage de Dominique comme "un des plus nobles types du romantisme tardif". ⁶⁵ - écrit Gyula Illyés.

Il ne dissimule pas qu'il est le partisan du réalisme dans le genre du roman.

Il assure une place d'honneur à l'écrivain de la "Comédie Humaine" en le présentant comme le plus grand écrivain de son époque: "le représentant aussi gigantesque dans son genre que Napoléon en histoire ou Hugo en poésie." ⁶⁶

Mais s'il admire Balzac, sa sympathie va à Stendhal. Il voit en lui un esprit plus original, plus varié. Il caractérise sa création comme étant "la représentation exacte de l'âme sensible aux événements." ⁶⁷ Illyés trouve en Flaubert le troisième grand écrivain qui "par sa probité artistique" a complété "la représentation balzacienne de la vie et l'analyse psychologique de Stendhal" et qui a donné "une forme et un style artistiques à la matière riche, mais diffuse du roman." ⁶⁸ Il justifie ce raisonnement de façon convaincante par le choix qu'il a fait dans son oeuvre.

Après avoir fait la comparaison de ces trois écrivains, nous revenons de nouveau à Stendhal. Illyés remarque deux "nouveautés" chez lui. Il explique la première innovation en analysant la scène de bataille dans la "Chartreuse de Parme" de la manière suivante: "Ce n'est pas une description qu'il a donné mais une vision... On a représenté les batailles jusqu'ici par le mouvement des unités, des hautes personnalités militaires. Le mode qu'il a choisi pour représenter son héros a été l'individualisation plébeienne". ⁶⁹ /Il jette au milieu de cette multitude immense d'événements un grand enfant que personne ne connaît et il le recherche plusieurs fois, pendant que l'armée se débande. ⁶⁹/

Mihály Babits /écrivain-poète-essayiste hongrois, qui fut le maître de Illyés/, en accentuant la spécificité de cette

description, donne la définition suivante: "réalisme impressionniste" ⁷⁰ Nous acceptons peut-être plus facilement la définition de *Babits*, mais la notion de Illyés: "individualisation plébeienne", pour laquelle il emploie une notion du XX^e siècle, développe une nouvelle idée importante dans le roman stendhalien.

Le fait qu'au centre d'un événement historique se trouve un personnage fictif, est déjà connu depuis Walter Scott. ⁷¹ Mais dans le roman stendhalien, la bataille même n'a d'importance que par rapport à l'effet psychologique qu'elle exerce sur le protagoniste. Les autres soldats sont aussi "de petites gens" qui se battent sans rien comprendre des événements. /Stendhal accentue cet effet par l'origine étrangère de Fabrice qui ne comprend pas tout à fait la langue./ Ils se battent pour Napoléon, voilà tout ce qu'ils savent.

Dans son article intitulé "Parmi les conquérants du pays", Illyés considère pareillement "l'héroïsme et la naïveté" des distributeurs de terre hongrois, les "conquérants du pays", qui agissent comme il faut, mais sans comprendre le sens de leur travail. Ils veulent de la terre, c'est tout ce qu'ils savent. ⁷²

Il a employé sciemment le mode de décrire stendhalien dans son ouvrage "Printemps précoce", rendant compte de la ressemblance entre sa propre situation et celle du jeune héros de Stendhal. ⁷³

L'autre mérite de Stendhal consiste en ce qu'il donne une image authentique de l'époque de la Restauration. Elle se fait l'écho des "hurlements de millions de paysans gelants et affamés..." ⁷⁴

Illyés retrouve cette image effroyable surtout dans la description de la famille Sorel et celle de jeunes paysans qui

se sont massés au séminaire de Besançon pour seulement se remplir bien le ventre.

Cette image s'oppose dans sa vérité profonde à l'image illusoire de son époque.

Illyés qui s'intéresse toujours au sort du peuple, aperçoit dans " Le Rouge et le Noir " cette image noire, puis la retrouve dans l'oeuvre de Maupassant qui dessine le sort de l'animal travailleur moins difficile que la vie du pauvre travailleur. ⁷⁵ Il reconnaît en Maupassant le novateur du genre de la Nouvelle.

Le continuateur de cette peinture noire est Zola dont les intentions ont été souvent méconnues. "Il voulait aider le peuple." ⁷⁶ - selon Illyés. Il tient Zola pour un des personnages les plus intéressants des révoltes littéraires du siècle passé. Il est devenu "un écrivain romantique démesuré, peignant la réalité si rudement qu'elle ensorcelle." ⁷⁷ Dans les extraits choisis, Illyés essaie de nous persuader de la vérité de ce propos.

Dans une chronologie où l'ordre est quelque peu bouleversé, Anatole France précède Maupassant alors qu'il a produit son oeuvre à cheval sur le XIX^e et XX^e siècles. Mais, connaissant le caractère idéologique de son oeuvre, on peut motiver ce classement: il est le successeur du réalisme du XIX^e siècle et même le successeur des pensées du XVIII^e siècle. Il n'a pas exercé une influence importante sur la littérature française du XX^e siècle. Illyés mentionne le phénomène curieux qu'il était toujours plus estimé à l'étranger qu'en France. ⁷⁸ Il remarque son influence au début de la carrière de l'écrivain hongrois, Péter Veres. ⁷⁹

Je regrette l'absence d'Alphonse Daudet dans l'anthologie de la littérature française du XIX^e siècle.

Dans l'anthologie, Illyés s'occupe également des philosophes et des historiens. En cherchant leurs qualités, il apprécie en priorité la valeur littéraire de leurs oeuvres.

Il caractérise la grande oeuvre historique de Michelet ainsi: "la poésie de style a survécu aux mérites de l'historien." ⁸⁰

Envers Sainte-Beuve, il a pris une attitude audacieuse, en la mettant au même niveau que Balzac et Hugo. Même si les erreurs et la partialité de ce "prince de la critique" apparaissent dans ses critiques, il ne le sous-estime pas. Mais il a certainement raison quand il écrit, en comparant l'universalité de leurs connaissances, qu'il est leur digne compagnon. ⁸¹

Il veut défendre le personnage de Gobineau, malgré la triste répercussion que son oeuvre a eu après la mort de l'écrivain. /N'oublions qu'il rédige l'anthologie en 1942!/ En réalité son livre intitulé "Essai sur l'inégalité des races humaines" est assez réactionnaire. En prêchant la supériorité de la race blanche sur les autres races, il pouvait à son époque appuyer et justifier la politique colonialiste. Illyés pense, avec justesse que dans son oeuvre, son roman et ses nouvelles ont une valeur durable. ⁸²

Il est suivi de deux philosophes qui ont eu une grande influence sur leur époque: Renan et Taine.

Bergson a déjà influencé surtout les artistes du XX^e siècle. Illyés surestime sa valeur philosophique. /Il est curieux de voir que le rationaliste Illyés prend parti pour l'intuition contre le matérialisme et l'intellectualisme./ Mais il a fort bien remarqué l'influence littéraire de ses doctrines sur l'oeuvre de Proust et sur toute la littérature du début du XX^e siècle. ⁸³

Ainsi dans la philosophie, comme antérieurement dans la poésie et dans le roman, il conduit le lecteur au seuil du XX^e siècle.

Pour conclure, je voudrais résumer les caractéristiques générales des travaux de Illyés relatifs à la littérature française du XIX^e siècle.

Étant lui-même écrivain et poète, il peut comprendre et faire comprendre mieux comme un simple critique, l'acte créateur, les intensions et la façon de penser des écrivains et des poètes. Il ne juge jamais l'oeuvre en soi, mais il s'intéresse également au caractère de l'écrivain. De la littérature française du XIX^e siècle il traduit surtout des poèmes. Leurs traductions contribuent à approfondir ses analyses. Il n'aspire pas à donner des théories de valeur éternelle, mais il veut faire connaître et faire aimer la littérature à un public le plus large possible. Il découvre en même temps les terrains vierges ou mal-connus de la littérature française. Il écrit ses essais dans une langue riche, poétique, dense, pleine de vie, son style est clair et extrêmement pur, son raisonnement est logique, rationaliste. Sa méthode d'analyse prend souvent la forme de la recherche des antipodes.

Étant écrivain "populiste" /népi/, il sympathise avec les ouvrages qui relatent la vie réelle du peuple. Il recherche et esquisse une modification pour présenter le paysan dans la littérature française du XIX^e siècle.

Ses pensées sont basées sur des principes solides: son idée directrice est le progrès, il cherche les novateurs, les progressistes; et en rapport étroit avec ces principes, il essaie de déceler la responsabilité sociale des écrivains et leur rôle dans la transformation de la conscience sociale.

Étant en même temps écrivain hongrois et ami ardent de la littérature française, il recherche les traits comparables

aux deux littératures et les influences possibles de la littérature française sur la littérature hongroise. Ses comparaisons peuvent paraître, par endroits discutables, restent souvent à l'état d'ébauche, mais elles servent toujours à rapprocher ces deux peuples, par les ressemblances de leurs littératures.

Olga PENKE

N o t e s

Je donne les abréviations des ouvrages de Illyés cités le plus fréquemment:

A francia irodalom kincsesháza. / Dans le texte français:

Le Trésor de la littérature française /

Bp. 1942. Athéneum Kiadó	A.
Iránytűvel. 1. Bp. 1975. Szépirodalmi Kiadó	I. 1.
Iránytűvel. 2. Bp. 1975. Szépirodalmi Kiadó	I. 2.
Ingyen lakoma. 1. Bp. 1964. Szépirodalmi Kiadó	Ingy. 1.
Ingyen lakoma. 2. Bp. 1964. Szépirodalmi kiadó	Ingy. 2.
Hajszálgyökörek. Bp. 1971. Szépirodalmi Kiadó	H.

1. Dans mon étude, l'étendue des analyses n'indiquera jamais que telle oeuvre ou tel auteur est plus important que tel autre, mais que Illyés s'est occupé plus ou moins d'une question ou d'un auteur, mon but n'étant pas d'analyser un livre sur l'histoire de la littérature mais de présenter les liens d'un poète-essayiste hongrois avec la littérature française.
2. A. p. 258.
3. A. pp. 259-60.
4. Lanson-Truffaut: Histoire de la littérature française.
Paris, 1951. Hachette p. 970.
5. A. p. 260.
Illyés, écrivain de la monographie sur Petőfi affirme avec passion que le mérite essentiel de Béranger est l'influence qu'il a exercé sur la poésie de Petőfi.
6. Abraham, P. et Desné, R.: Manuel d'histoire littéraire de la France. IV. De 1789 à 1848. 1. Paris, 1972. Éditions Sociales pp. 572-579.
Gaulnier, J.: Béranger.

Gaulnier analyse les valeurs de la poésie de Béranger et à la fin de son étude, il demande avec insistance qu'on fasse en France des recherches sérieuses sur Béranger.

7. A. p. 252.
8. A. pp. 249-250.
9. A. p. 267.
10. A. p. 271.
11. H. p. 198.
12. A. p. 300.
13. H. p. 198. et I. 1. pp. 220-21.
14. I. 2. pp. 52-59. /paru pour la première fois en 1952./
15. A. p. 280.
16. I. 2 p. 64.
17. I. 2. p. 71.
18. Tiszatáj. 1976. 2. p. 22. Szeged. /Hongrie/

Illyés plaide contre les critiques /contemporains/ qui, pour complaire à l'opinion du public, ne font que d'attaquer l'oeuvre et la personnalité de l'auteur, au lieu de chercher la qualité des oeuvres.

19. Illyés Gyula vallomása olvasmányairól. Paru dans le livre intitulé Az új Könyvek Könyve. Összegyűjtötte és bevezetéssel ellátta Kőhalmi Béla. Bp. 1937. Gergely R. Kiadó

20. I. 2. p. 59.
21. /ibid./
22. I. 2. p. 60.
23. I. 2. p. 68.
24. I. 2. p. 64.
25. Hugo, Victor: L'année terrible, Les années funestes. /1852-1870/ Paris, s.d. Nelson, Editeur p. 116.

26. A franciák védelmében. Sorsunk. 1942. 1.
27. A. p. 280.
28. I. 2. p. 64.
29. I. 2. p. 62.
30. Hugo, Victor: Les Châtiments /extraits/ Paris, 1951.
Classique Larousse p. 43.
31. I. pp. 65-66.
32. I. 2. p. 68.
33. I. 2. p. 793.
34. Baudelaire példája. /L'exemple de Baudelaire/ I. 2. pp. 544-550.
35. Panorama de la littérature hongroise du XX^e siècle. Tome 2.
Bp. 1965. Corvina p. 137.
36. I. 2. p. 101.
37. A. p. 313.
38. Nagyvilág. 1974. 1. Baudelaire-t ünnepelve.
39. I. 2. p. 546.
40. I. 2. p. 545.
41. I. 2. pp. 545-46.
42. I. 2. p. 546.
43. I. 2. p. 548. /Illyés cite les pensées de Baudelaire concernant le but, l'importance de la poésie./
44. Gyermekkorom lángjai. Kortárs, 1971. 7. p. 1018.
45. Baudelaire-t ünnepelve. Nagyvilág, 1974. 1. p. 127.
46. I. p. 547.
47. Baudelaire esztendejének őszén. Kortárs, 1971. 10.
Voici un extrait du poème en hongrois, le traduire en français serait déjà une tâche poétique.
"Villámmal zörren az üveg.
Be-befintorog a falánk
pondró-világ, s a szinte ránk
tekergő gilisza-sereg.

•
•
•

Zeng-zug, de nem a szél repül,
a ház rohan, a föld alatt.
Igy utazott Ő, a Riadt
Látva kívül is, mit belül.

Ki mégis dalt nagyott nekünk!
Uti dalt! Hogy fura hajónkban,
e föld alatt futóban,
-"Vén kapitány!..."

- Megyünk.

Szelünk ma biztató van!"

48. A. p. 321.

49. I. 2. p. 456.

50. I. 1. p. 472.

51. Baudelaire-t ünnepelve. Nagyvilág, 1974. 1. pp. 127-28.

52. /ibid./

53. H. p. 194.

54. H. p. 6.

55. I. 1. p. 473.

56. A. p. 303.

57. Nyitott ajtó. Bp. 1963. Európa Kiadó p. 202.

58. I. 1. p. 208.

59. I. 2. p. 59.

60. I. 1. p. 203.

61. Illyés, Gyula: Vie de Petőfi. Paris, 1962. Gallimard p. 206.

62. /ibid./

63. A. p. 250.

64. A. p. 291.

65. A. p. 311.
66. A. p. 275.
67. I. 1. p. 25.
68. A. p. 321.
69. H. p. 385.
70. Babits, Mihály: Az európai irodalom története. Bp. 1957.
p. 382.
71. Lukács, György: A történelmi regény. Bp. 1947. Hungária p. 19.
György Lukács expose le premier cette pensée.
72. Fodor, Ilona: Szembesítés. Bp. 1975. Magvető Kiadó p. 199.
Elle s'étend plus longuement sur cette idée.
73. Illyés, Gyula: Kora tavasz./1939-41./ Bp. 1972. Szépirodalmi
Kiadó p. 131.
74. Mint a darvak./1942./ Bp. 1972. Szépirodalmi Kiadó pp. 438-39.
75. H. p. 56.
76. Mint a darvak./1942/ Bp. 1972. Szépirodalmi Kiadó p 439.
77. A. p. 332.
78. A. p. 355.
79. I. 2. 624.
80. A. p. 274.
81. A. p. 293.
82. A. p. 305.
83. A. p. 372.

LES AUXILIAIRES DE MODE DANS LE CONTEXTE:
FONCTIONS PARTICULIÈRES

Les travaux sur les verbes auxiliaires sont peu nombreux, - surtout, il y en a très peu sur les auxiliaires de mode ^{5,7,12}. Les analyses les plus détaillées se trouvent dans les études de E. BENVENISTE ¹ et de N. RUWET ¹⁰. Quant aux auxiliaires dits "de mode", BENVENISTE n'en reconnaît que deux: pouvoir et devoir. A l'appui de cette opinion, il apporte un argument d'ordre syntaxique: ces deux verbes ne peuvent pas avoir de subordonnées complétives. Quant à devoir plus spécialement, il est d'avis que, dans des phrases comme "Pierre doit de l'argent à Paul", "vous me devez le respect", etc. - devoir n'est que l'homonyme de l'auxiliaire de mode. Selon RUWET, c'est plutôt une ellipse: "Pierre doit donner de l'argent à Paul". Il est intéressant à remarquer que RUWET s'occupe surtout de devoir: il soulève la question d'une relation possible entre modalité et aspect /ou mode d'action/, en juxtaposant les deux structures suivantes de devoir, exprimant une probabilité dans le passé: "Pierre a dû oublier cette histoire" et "Pierre doit avoir oublié cette histoire". Il n'essaye pas d'expliquer la différence entre les deux phrases, - toutefois, il est d'avis que, pour la définition de cette différence, il faut tenir compte des conditions du contexte.

Le but de cet exposé est donc d'éclaircir, dans le contexte, le rôle des auxiliaires de mode.

G.GOUGENHEIM, dans son "Étude sur les périphrases verbales", constate que, "à côté de Il doit être venu, on dit plus fréquemment dans la langue moderne, par un transfert de l'infinifatif au verbe devoir, Il a dû venir" ⁴. Mais, ne traitant

pas de ce sujet de façon exhaustive, il ne se propose pas de définir la différence éventuelle entre les deux structures, ni ne fait mention de leur rapport possible avec le contexte.

Or, parmi les travaux récents sur le contexte, c'est celui de W. DRESSLER ² qui, en introduisant les notions "cataphorique" /renvoyant en avant/ et "anaphorique" /renvoyant en arrière/ pour les expressions nominales et pronominales, nous a donné l'idée des "facteurs de direction". C'est-à-dire que AVOIR DÛ + INF. PR. /"il a dû venir"/ et DEVOIR + INF. PASSÉ /"il doit être venu"/ peuvent être considérées comme deux structures particulières différentes selon la direction du renvoi au contexte. Quant à pouvoir, il s'agit plutôt de deux points de vue différents: "il a pu le faire" exprime la possibilité réelle envisagée par le sujet, tandis que "il peut l'avoir fait" suggère plutôt une possibilité concédée par celui qui parle.

Néanmoins, au cours de nos examens, nous avons constaté qu'il y a des cas où les différentes formes verbales ne représentent pas de renvoi au contexte, mais dépendent de ce qu'on appelle "le mode d'action" ^{6a}. Il s'agit notamment des formes négatives et des structures en imparfait de devoir.

Donc, l'hypothèse que nous avons formulée est, grosso modo, la suivante:

1/ AVOIR PU + INF. PR. exprime la possibilité objective, POUVOIR + INF. PASSÉ est l'expression d'une opinion subjective.

2/ A l'exception des formes négatives, AVOIR DÛ + INF. PR. est cataphorique et peut exprimer un renvoi à des explications possibles de la supposition /probabilité/, c'est AVOIR DÛ + INF. PR → ; DEVOIR + INF. PASSÉ est anaphorique, en représentant elle-même une explication possible d'événements passés: ← DEVOIR + INF. PASSÉ.

Comme nous montrent un bon nombre d'exemples, en cas d'un antécédent négatif ou hypothétique, il est pratiquement impossible de définir la nature de devoir: c'est le cas de
← AVOIR DÛ + INF. PR., ou bien de → AVOIR DÛ + INF. PR.

Enfin, l'antécédent peut être absent, et il s'agit d'une supposition spontanée: || AVOIR DÛ + INF. PR.; ou bien il peut être sous-entendu, alors c'est || DEVOIR + INF. PASSÉ.

Donc, théoriquement AVOIR DÛ l'emporte sur DEVOIR par deux à un, ce qui correspond à la constatation de GOUGENHEIM concernant la prédominance de la structure en avoir dû.

/A l'imparfait, la structure DEVOIR + INF. PR. exprime la probabilité dans le passé, mais comme elle peut exprimer également un certain futur dans le passé^{6c, 8}, - il faut confronter ces deux fonctions pour définir la différence d'emploi./

Dans ce qui suit, nous allons présenter les structures différentes et nous essayons de démontrer qu'elles peuvent vraiment jouer un rôle particulier dans le contexte.

POUVOIR =====

AVOIR PU + INF. PR. peut servir à souligner, à mettre en évidence la possibilité:

/1/ Il se mit à rassurer Gaud d'une manière très douce: d'abord les derniers rentrés d'Islande parlaient tous de brumes très épaisses qui avaient bien pu retarder le navire; et puis surtout il lui était venu une idée: une relâche aux îles Feroë ... /L 251/

/2/ Raymond lui a expliqué alors que le chien avait pu s'égarer et qu'il allait revenir /C 60/

/3/ ... dans un coin, on voyait, debout, le mannequin qui servait aux reconstitutions, par exemple à s'assurer qu'un coup de couteau n'avait pu être donné que dans telle ou telle position /S7 186/

/4/ ... Car enfin, si cette lettre n'a pas pu être écrite avant, elle a encore moins pu être écrite... après /BN 125/

La structure POUVOIR + INF. PASSÉ peut, à son tour, être une explication éventuelle de quelque chose, cependant elle a toujours une nuance subjective:

/5/ Mais enfin, c'est son métier de sauver les gens... Et puis, elle peut simplement avoir eu la main heureuse. Toutes les typhoïdes ne sont pas mortelles /BN 25-26/

/6/ Maigret jouait le tout pour le tout, mais il était sûr de lui! Les choses ne pouvaient s'être passées autrement /S5 174/

Dans la phrase précédente, il aurait bien pu y avoir l'autre structure: "Les choses n'avaient pu se passer autrement" - pourtant, ce ne serait plus une idée attribuée à Maigret, mais ce serait plutôt l'opinion plus ou moins objective de l'auteur.

La nuance de l'explication possible est présente dans le style indirect libre:

/7/ - Il y a plus de dix ans qu'ils sont amants, avait retorqué Maigret. Pourquoi auraient-ils attendu tout ce temps-là? Le juge écartait l'objection du geste. Calas pouvait avoir touché une somme assez importante, ou bien les amants avaient attendu une occasion propice... /S7 258/

L'explication possible est en même temps une supposition subjective:

/8/ Tremblant un peu à l'idée que Yann pouvait être revenu, elle traversa le jardinet où poussaient des chrysanthèmes et des véroniques /L 79/

/9/ ... C'est-à-dire un individu que nous n'avons pas encore rencontré au cours des événements... Un individu qui peut avoir tout fait comme il peut n'avoir commis que ce dernier crime... /S1 175/

/10/ On aurait dit qu'il était anxieux, qu'il se demandait ce que Maigret pouvait avoir appris d'autre /S6 42/

/11/ J'ai pensé aussi que, parmi les détritiques variés, on pouvait avoir été tenté de cacher quelque chose /S7 245/

/12/ ... le rideau de tulle était pris dans la fenêtre comme si on avait refermé celle-ci précipitamment.

- Cela peut s'être produit n'importe quand, n'est-ce pas? Rien ne prouve que le rideau n'était pas ainsi depuis plusieurs jours? /S6 42/

/13/ Officiellement, l'île n'a pas d'existence. Cependant, Jackson en donne la longitude et la latitude, et c'est ce qui m'a permis de la situer sur la carte et de tracer notre route.

Purcell le regarda.

- Il me semble qu'un capitaine peut avoir lu lui aussi, le récit de Jackson, et s'il se trouve dans les parages... /M 70/

/14/ Il ne pouvait pas avoir maigri parce qu'il venait de passer deux jours au lit. Il avait toujours été maigre. Il n'avait même pas été malade /S3 139/

/15/ Était-ce un incendie qui s'était spontanément déclaré à cette place, et à quelle cause eût-il été dû? Le feu du ciel ne pouvait l'avoir allumé... Aucun éclat de foudre ne troublait les airs... /V 10/

Tous ces exemples nous montrent que AVOIR PU + INF. PR. sert à mettre en évidence une possibilité objective, réelle, et c'est pourquoi elle s'emploie rarement pour exprimer une

probabilité ou une simple conjecture. Cette dernière nuance, comme opinion subjective, est exprimée, presque toujours, par la structure POUVOIR + INF. PASSÉ. Cela se fait sentir surtout au style indirect libre dont les nuances subjectives peuvent être mises en relief par celles de POUVOIR + INF. PASSÉ: /7/ "... le juge écartait l'objection du geste. Calas pouvait avoir touché une somme assez importante.." /S7 258/

DEVOIR
=====

Formes affirmatives

AVOIR DÛ + INF. PR. —>

Pour la plupart des cas, il y a une coordination, ce sont les conjonctions car, puisque ou parce que qui introduisent les motifs de la supposition:

/16/ J'ai dû avoir l'air fatigué parce que Raymond m'a dit qu'il ne fallait pas se laisser aller /C 51/

/17/ ... le greffier, qui jusqu'ici tapait régulièrement sur sa machine, a dû se tromper de touches, car il s'est embarrassé et a été obligé de revenir en arrière /C 99/

/18/ Mes matelots ont dû être conduits dans une autre prison, car je ne les ai jamais revus... /S1 224/

/19/ Il a dû les déchirer tour à tour car on n'en a retrouvé aucun /S7 281/

/20/ Il a dû décrocher son téléphone car, lorsqu'on appelle son numéro, on obtient invariablement la tonalité "occupé" /S2 67/

/21/ A un carrefour, il a dû se tromper de route, car nous nous sommes éloignés de Paris... /S9 104/

/22/ Les Polynésiens qui avaient vécu autrefois dans

l'île avaient dû nourrir, sur l'au-delà, des idées assez rudes, car ces effigies offraient des physionomies terrifiantes /M 109/

/23/ Ivoa avait dû avoir la même idée, car elle lui avait demandé la veille à quelle distance était la terre la plus proche /M 336/

/24/ ... il avait dû dormir quelque temps, car son corps tremblait de froid /M 542/

/25/ Il avait dû s'endormir en lisant, car il se retrouva sur son lit, dans les bras d'Omaata, la tête posée sur son sein /M 608/

/26/... celle-ci avait bien dû pénétrer dans la maison, puisqu'on l'y avait trouvée morte /S2 42/

Les conjonctions peuvent manquer, ou bien être remplacées par une expression adverbiale:

/27/ Je le répète, cet état avait dû être provoqué par quelque soporifique. Sans doute, le capitaine ne voulait pas me laisser reconnaître quelle direction il suivait /V 163/

/28/ Tu ne le connais peut-être pas, mais tu as dû le voir. C'est Rendon, le comptable /S3 149/

/29/ Elle a dû avoir vent de quelque chose, à Paris... Elle est rentrée /S1 204/

/30/ M. Louis, lui aussi, avait dû se sentir de l'argent plein les poches. Il avait offert une pipe en écume au vieux comptable, remboursé les deux personnes qui avaient eu confiance en lui /S4 340/

/31/ Et alors, quand même, il m'a parlé. Il a dû le faire machinalement, sans le savoir. Oui, je suis persuadé qu'il était tellement épuisé qu'il ne savait plus ce qu'il faisait /S9 105/

← DEVOIR + INF. PASSÉ

L'antécédent peut être introduit par les mots comme ou alors, tandis que la structure-même peut être introduite par donc, mais, alors, ou bien un pronom relatif. Il est intéressant à remarquer que la plupart des antécédents sont négatifs:

/32/ Comme on ne pouvait prévoir que quelqu'un s'arrêterait sur le seuil, on devait avoir donné à cet endroit un rendez-vous à la vraie victime, qui n'est pas venue, ou qui est venue trop tard /S1 71/

/33/ - ... Cageot est-il entré?

- Non!

- Alors, il a frappé à la vitre. Vous devez avoir convenu d'un signal /S5 110/

/34/ Elle se leva, se précipita vers la porte qu'elle ouvrit brusquement, découvrant Mariette Gibon, qui devait avoir eu l'oreille collée au panneau /S4 427/

/35/ Il s'attendait à une réaction; il n'y en eut pas. Elle devait avoir prévu ces questions-là et avait préparé les réponses. C'était la seule explication à son attitude /S4 381/

/36/ - C'est toi, Alain?

Il se donna encore un moment de liberté. Il s'immobilisa et ne répondit pas. Mais Corine devait avoir reconnu son pas /S3 124/

/37/ Il n'était pas ivre, ni même éméché. Il ne devait guère avoir bu plus que les autres... /S2 29/

↔ AVOIR DÙ + INF. PR.

En cas d'antécédents hypothétiques, le caractère "dia-

phorique" / —→ AVOIR DÙ + INF. PR./ de devoir est plus évident:

/38/ Si elle était couchée, elle avait dû sortir le revolver du tiroir /S6 113/

/39/ Maigret haussa les épaules. S'il existait des traces à effacer, des objets compromettants à faire disparaître, on avait dû en prendre soin depuis longtemps /S7 238/

/40/ Si son train comportait un wagon-restaurant, il avait déjà dû boire un ou deux verres, avant d'arriver à Paris... /S7 281/

Antécédents négatifs: voilà justement le cas qui, mis en comparaison avec la structure DEVOIR + INF. PASSÉ, peut souligner le caractère explicatif et nettement rétrospectif, donc anaphorique de cette dernière. Bien que interchangeable avec l'autre, la structure AVOIR DÙ + INF. PR. exprime, dans le même texte, plutôt une supposition /plus ou moins spontanée/, tandis que dans DEVOIR + INF. PASSÉ, le caractère explicatif l'emporte sur l'hypothèse.

/41/ Il buta du pied contre le fusil de Timi et chercha des yeux le coutelas. Il ne le trouva pas. Omaata avait dû l'emporter /M 541/

/42/ ... Mireille n'est pas là. Elle a dû aller chez son frère /BN 78/

/43/ -On lui a volé son portefeuille?

- Non. Ni sa montre.

- Alors on a dû le prendre pour quelque'un d'autre /S4 322/

/44/ M. Saimbron ne l'avait pas décrit, n'avait pas dû l'examiner avec attention /S4 340/

/45/ - Mac Leod ne s'est jamais moqué.

"Il a dû sentir que c'était dangereux, pensa Purcell"

/M 373/

/46/ Or, hier après-midi, vous n'avez pas été vous-même rue Lepic. Vous avez dû vous servir d'un locataire de l'hôtel à qui vous avez téléphoné /S5 175/

/47/ - Il ne me l'a jamais dit.

- mais vous le sentiez. Alors, ces derniers temps, il a dû vous parler d'un changement d'existence /S8 169/

Enfin, le caractère purement diaphorique de AVOIR DÛ + INF.PR. est parfois renforcé par une expression adverbiale:

/48/ A la façon dont ils se regardaient, ils avaient dû faire l'amour ensemble avant l'arrivée de Maigret /S6 112/

II AVOIR DÛ + INF. PR.

Là, il s'agit de suppositions spontanées qui n'ont rien à voir avec les antécédents; ainsi, cette structure peut renvoyer à une détresse ou bien à des troubles de la disposition mentale:

/49/ Ravinel compte les wagons. Trente et un. Lucienne a dû quitter l'hôpital. Il la laissera achever le travail /BN 50/

/50/ A ce moment, le concierge est entré derrière mon dos. Il avait dû courir /C 12/

/51/ La pièce lui paraît insolite, irréelle. Il a dû dormir quelques secondes. Il ne faut pas dormir /BN 180/

/52/ Le patron avait entendu dire que Pepito était dans le coup de Barnabé, le type qui a été descendu place Blanche, voilà quinze jours. Vous avez dû lire ça dans les journaux.

- Fais du café! dit Maigret à sa femme /S5 10/

/53/ Masson a demandé comment ils avaient pu nous suivre jusque-là. J'ai pensé qu'ils avaient dû nous voir prendre l'autobus avec un sac de plage, mais je n'ai rien dit /C 81/

/54/ "Ma femme avait laissé des mouchoirs à sécher... Un coup de vent a dû les emporter".

C'était un prétexte saugrenu, ridicule, mais il était trop las pour se montrer subtil /BN 92/

/55/ ... une scène terrible avec Mason. Les Noirs avaient dû l'avertir!.... Le vieux était comme fou! /M 161/

/56/ C'était facile à vérifier et Janvier avait dû y penser /S2 38/

/57/ - Depuis un an, je suis fiancé, La police le sait. Elle a déjà dû interroger la jeune fille... /S2 62/

/58/ - C'est votre femme, n'est-ce pas? J'ai dû la vexer en la prenant pour la servante... /S9 18/

II DEVOIR + INF. PASSÉ

Là, il s'agit toujours d'antécédents sous-entendus. A l'encontre de AVOIR Dû + INF. PR., la structure DEVOIR + INF. PASSÉ ne nous donne pas l'impression d'un contexte entrecoupé; la supposition exprimée par devoir n'est pas spontanée, elle est plutôt le résultat d'une réflexion préalable.

/59/ Le capitaine ... modifia légèrement la direction, et la vitesse de l'épouvante s'accrut.

Cet homme devait avoir dépassé de quelques années la cinquantaine, taille moyenne, épaules larges, très droit encore ... /V 144/

/60/ Pape ne posa aucune question. Il devait avoir dépassé la cinquantaine et donnait l'impression d'un homme calme et méticuleux /S7 253/

/61/ Ravinel eut envie de demander au gros homme ses papiers d'identité. Mais l'autre devait avoir pris ses précautions. La question ne le prendrait pas au dépourvu. Et puis, pourquoi douter? /N 151/

/62/ ... mon Dieu! il est au moins dix heures, on doit avoir fini de dîner. J'aurai trop prolongé la sieste que je fais tous les soirs... /P 6-7/

/63/ Maigret tendit l'oreille, car il avait perçu un léger bruit dans le corridor. Campois devait l'avoir entendu aussi, et il se dirigea vers la porte /S9 119/

/64/ ... jamais aucun aérolithe n'avait montré avec une telle évidence son origine.

Et, tout naturellement, en levant la tête, je pensai que, du haut de ce pommier céleste, devaient avoir chu d'autres fruits. Je les retrouverais au point même de leur chute /SE 124/

xxx

Voilà le résumé de tout ce qui peut être constaté à propos des différentes structures de devoir, formes affirmatives: DEVOIR + INF. PASSÉ ne peut que renvoyer en arrière dans le contexte, et c'est toujours AVOIR DÛ + INF. PR. qui renvoie en avant. Bien sûr, ce que nous venons de dire du caractère anaphorique ou cataphorique de devoir, ne peut être conçu comme règle de grammaire: l'emploi de AVOIR DÛ + INF. PR. au sens anaphorique ou bien celui de DEVOIR + INF. PASSÉ cataphorique ne serait pas agrammatical. Toujours

est-il qu'on peut parler d'une régularité ou bien d'une tendance évidente, - les quelques exemples assemblés ci-dessus semblent soutenir cette hypothèse.

Formes négatives

Les formes négatives sont très peu nombreuses. Ici, l'emploi de AVOIR DÛ + INF. PR. ou bien de DEVOIR + INF. PASSÉ ne dépend pas du renvoi au contexte. Dans les deux phrases suivantes, devoir renvoie en avant puisque les subséquents sont introduits par la conjonction car, pourtant, il y a deux différentes structures:

/65/ Sur la commode se trouvait tout un rang de livres, des éditions populaires, des romans de cape et d'épée, avec seulement deux ou trois romans policiers, qui n'avaient pas dû lui plaire, car il n'en avait pas racheté d'autres /S4 363/

/66/ C'était de l'eau douce, et, très probablement, celle de l'Érié.

Or, il ne devait pas s'être écoulé plus de sept à huit heures depuis le moment où l'Épouvante avait quitté la crique de Black-Rock, car le soleil se montrait à mi-chemin du zénith. Cette matinée ne pouvait être que celle du 31 juillet /V 138/

La seule différence entre les deux exemples, c'est que dans AVOIR DÛ + INF. PR., le mode d'action du verbe principal /infinitif/ est imperfectif, tandis que dans DEVOIR + INF. PASSÉ, nous avons affaire à un infinitif perfectif. Bien sûr,

il faut toujours tenir compte des conditions contextuelles pour décider si tel ou tel infinitif est d'un caractère perfectif ou imperfectif dans une situation donnée ³.

Exemples:

AVOIR DÛ + INF. PR. = infinitif imperfectif

/67/ - Louis a poussé l'intrus dans la rue d'un coup de poing en pleine figure.

- Il a eu tort.

- Et personne n'a dû être très affolé. Ils se sont dit, évidemment, que le type qu'on venait de rosser allait alerter la police /S6 122/

/68/ M. Saimbron ne l'avait pas décrit, n'avait pas dû l'examiner avec attention /S4 340/

/69/ Il était difficile de croire qu'il eût jamais été un bébé, ou un gamin allant à l'école, ou encore, un jeune homme amoureux. Il n'avait jamais dû tenir une femme dans ses bras, balbutier des mots tendres /S5 160/

/70/ Ce n'est que grâce à des bourses qu'il a pu achever ses études et sa vie d'étudiant n'a pas dû être facile /S2 34/

DEVOIR + INF. PASSÉ = infinitif perfectif

/71/ En me voyant entraîné au bout de cette amarre, ont-ils pu supposer que j'eusse été recueilli à bord de l'Épouvante? ..., Non, sans doute! ... La nouvelle de ma mort, M. Ward ne devait-il pas l'avoir reçue par un télégramme...? /V 141/

/72/ Il ne devait pas avoir atteint le coin de la rue que l'auto noire s'arrêtait devant la porte et que Lapointe en sortait le premier... /S7 228/

On peut donc présumer qu'en cas d'un infinitif imperfectif, c'est AVOIR DÙ + INF. PR. qui est le plus souvent employée; par contre DEVOIR + INF. PASSÉ contient un infinitif perfectif.

Les formes affirmatives de devoir dépendent du renvoi au contexte, à l'encontre des formes négatives qui n'en dépendent pas, mais dont le choix est motivé par le mode d'action de l'infinitif. Dans ce système des différentes fonctions de devoir /formes affirmatives et négatives/, mode d'action et modalité sont donc des catégories interdépendantes et complémentaires.

X X X

Quant à "DEVAIT" + INF. PR., M. NILSSON-EHLE⁸ et A. KLUM^{6c} analysent cette structure, comme une expression subjectivée du futur dans le passé. Seulement, ils ne touchent pas la question de la probabilité dans le passé, une autre fonction de DEVAIT + INF. PR.

Pour définir cette différence d'emploi, il faudrait d'abord établir un parallèle entre DEVAIT + INF. PR. et le présent de l'indicatif, tous deux pouvant exprimer, à leur tour, la postériorité:

"Nous n'insisterons plus sur le fait archiconnu que le présent d'un verbe perfectif dénote très naturellement postériorité. Mieux vaut s'arrêter un tout petit peu devant la possibilité pour les verbes imperfectifs d'indiquer cette relation. Il est parfaitement clair que c'est avec les verbes sans terme fixe qu'il faut des facteurs spéciaux pour que

la postériorité puisse être exprimée. C'est à la vérité avec ces verbes-là qu'une précision d'époque devient normalement indispensable" ^{6b}.

Tout cela est valable pour DEVAIT + INF. PR. aussi: ici, devoir exprime la postériorité en cas d'un infinitif perfectif, ou bien lorsqu'il y a un adverbe exprimant postériorité.

/Un futur possible est exprimé par exemple par l'imparfait "perspectif" /"Encore un pas et il tombait" ⁹/, mais ce n'est possible qu'en cas d'un verbe perfectif ¹¹. L'imparfait a souvent cette fonction particulière: c'est l'imparfait hypocoristique, analysé par L. SLEPJOE ¹³ et L. WARNANT ¹⁴, ou bien l'imparfait "préludique", décrit par L. WARNANT ¹⁵ et M. WILMET ¹⁶./

DEVAIT + INF. PR.; infinitif perfectif = postériorité

/73/ Quel désordre devait résulter de cette agglomération humaine et animale, au milieu d'une nuit obscure, à travers ces forêts exposées aux feux du volcan /V 10/

/74/ Elle se demanda pourquoi la réaction d'Alan lui importait tant puisqu'elle devait aussi bien le quitter /S 65/

/75/ On devait s'apercevoir qu'elle avait la fièvre, qu'elle était malade ... /N 184/

/76/ Très probablement, d'ailleurs, si notre tentative devait réussir, ce serait l'affaire de quelques heures /V. 114/

/77/ Il m'a expliqué alors qu'il avait appris la mort de maman mais que c'était une chose qui devait arriver un jour ou l'autre /C 51/

/78/ En prolongeant chaque membrure d'un montant qui dé-

passât la lisse de 40 cm et en reliant l'extrémité des montants de la proue au cockpit, on devait obtenir un profil satisfaisant /M 582/

/79/ Il répandait la confiance comme une lampe répand la lumière, ce camarade qui devait plus tard battre le record des traversées postales /SE 92/

Infinitif imperfectif; postériorité à
cause des expressions adverbiales

/80/ Nous pouvions donc compter que la fatigue ne serait pas grande. Quelques heures devaient suffire à atteindre l'arête supérieure du massif /V 32/

/81/ Un mois auparavant, j'avais obtenu un congé. Il devait durer quinze jours encore... /V 67/

/82/ Il avait jeté son verre par terre, dans un de ses rares moments d'enfantillage et la femme de chambre, nouvellement engagée, avait déclaré que si ça devait être tout le temps comme ça, elle ne resterait pas longtemps.../FS 110/

/83/ -Tu as des nouvelles de ta mère?

- Elle va bien. Elle devait venir à Paris pour Pâques /S5 16/

/84/ Le mystère du Great-Eyry devait-il être dévoilé un jour par suite d'éventualités difficiles à prévoir... C'était le secret de l'avenir /V 42/

/85/ Je savais aussi qu'elle continuait à le poursuivre...

- Mais pas qu'elle devait venir de Cannes samedi pour le voir? /S2 178/

Infinitif imperfectif = probabilité dans
le passé

/86/ Très loin ululait la corne de brume d'un bateau qui devait chercher l'entrée du port. /S1 39/

/87/ Elle pouvait partager avec eux des intérêts qui sont d'un autre temps. Vous êtes jeune et elle devait s'en-nuyer avec vous /C 10/

/88/ Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique /C 25/

/89/ Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'étaient éteintes, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre /C 179/

/90/ On entendait toujours la femme de ménage aller et venir, mais parfois le bruit s'arrêtait et Marthe devait tendre l'oreille /S5 166/

/91/ Les chiens mangeaient ou commençaient la sieste. Itia devait être quelque part dans le sous-bois en train de guetter. ... Mason devait se promener sur la dunette /M 359/

/92/ ... Ivoa n'était pas parmi les femmes. Elle devait rôder dans la brousse autour de la cabane... /M 467/

DEVAIT + INF. PR. exprime donc la postériorité en cas d'un infinitif perfectif, mais cette structure peut servir également à exprimer la probabilité dans le passé en cas d'un infinitif imperfectif et sans indications temporelles.

Cette régularité se rattache à celle que nous avons constatée par rapport à l'emploi de AVOIR DÛ + INF. PR. et DEVOIR + INF. PASSE, prouvant que mode d'action et modalité peuvent être considérés comme deux catégories complémentaires dans l'ensemble des différentes fonctions remplies par devoir dans le contexte.

NOTES

1, BENVENISTE, E.: Structure des relations d'auxiliarité, Acta Linguistica Hafniensia 9/1 /1956/ 1 - 15.

2, DRESSLER, W.: Einführung in die Texttheorie; II.: Textgrammatik, 1971.

3, DUCHÁČEK, O.: Sur le problème de l'aspect et du caractère de l'action verbale en français, Le français moderne 34/3 /1966/ 161 - 184.

4, GOUGENHEIM, G.: Étude sur les périphrases verbales de la langue française. Paris /Nizet/ 1971.; Deuxième Partie: Les périphrases modales; Chapitre premier: Caractères généraux des auxiliaires de mode, VII.: Avoir dû + inf. au sens de devoir + inf. passé, p. 194.

5, GUILLAUME, G.: Théorie des auxiliaires et examens de faits connexes, Bulletin de la Société de Linguistique de Paris 39 /1938/ 5 - 23.

6, KLUM, A. : Verbe et adverbe, Uppsala /Almqvist-Wiksell/ 1961.

a/ p. 107. : "Par mode d'action nous comprenons ici la propriété que possèdent les verbes d'indiquer les procès à terme fixe /perfectifs/ et des procès sans terme fixe /imperfectifs/. Fondamentalement, le mode d'action est le reflet verbale de la nature, de la structure des événements dans la réalité extralinguistique."

b/ pp. 164 - 165

c/ p 211.

- 7, MAILLARD, J.: Verbes et auxiliaires dans la langue française actuelle, *Le français moderne* 27 /1959/ 252 - 266.
- 8, NILSSON-EHLE, M. : Le conditionnel 'futur du passé' et la périphrase devait + infinitif, *Studia Neophilologica* 16 /1943-44/ 50 - 58.
- 9, RÉFÉROSVKAÏA, K. A. - VASSILIÉVA, A. K.: Essai de grammaire française. Cours théorique; Léninegrad 1973.
- 10, RUWET, N.: Le constituant "auxiliaire" en français moderne, *Langages* 4 /1966/ 105 - 130.
- 11, STEINBERG, N.: Grammaire française, Léninegrad 1972., p. 167.
- 12, STEN, H.: "Devoir" + infinitif, *Le français moderne* 22/4 /1954/ 263 - 265.
- 13, SLETJÖE, L. : L'imparfait dit hypocoristique, *Le français moderne* 31 /1963/ 241 - 261, et ibidem 32 /1964/ 27 - 44.
- 14, WARNANT, L.: Le rôle du contexte dans les valeurs de l'imparfait. In: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*. Gembloux 1964, pp. 653-673., - cité par J. KELEMEN: L'imparfait de Flaubert et des romanciers naturalistes du XIX^e siècle, *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20 /1-2/ 63 - 85; 1970.
- 15, WARNANT, L.: "Moi, j'étais le papa..." L'imparfait préliminaire et quelques remarques relatives à la recherche grammaticale, *Mélanges M. Grevisse*, Gembloux 1966, 343 - 366., cité par M. WILMET:
- 16, WILMET, M.: L'imparfait dit hypocoristique, *Le français moderne* 36/4 /1968/ 298 - 312.

T e x t e s

- BN Boileau-Narcejac: Celle qui n'était plus /Denoel/, 1965.
- C Albert Camus: L'Étranger /Gallimard/, 1966.
- FS Françoise Sagan: Les merveilleux nuages /Julliard/, 1971.
- M Robert Merle: L'île /Gallimard/, 1971.
- S1 Georges Simenon: Le chien jaune /Fayard/, 1972.
- S2 Maigret s'amuse /Presses de la Cité/. 1967.
- S3 Le destin des Malou, /École Supérieure/,
Moscou 1972.
- S4 Maigret et l'homme au banc. In: Romans,
Éditions du Progrès, Moscou 1968.
- S5 Maigret /Fayard/, 1971.
- S6 La première enquête de Maigret, - et:
- S7 Maigret et le corps sans tête. In: Ro-
mans, Éditions du Progrès, Moscou 1968.
- S8 La pipe de Maigret /Presses de la Cité/,
1971.
- S9 Maigret se fâche /Presses de la Cité/,
1971.
- SE Antoine de Saint-Exupéry : Terre des hommes. In: Oeuvres,
Éditions du Progrès, Moscou 1967.
- V Jules Verne: Maître du monde /Librairie générale Fran-
çaise/, 1968.
- P Marcel Proust: A la recherche du temps perdu /Du côté de
chez Swann/, Bibliothèque de la Pléiade
1966.
- L Pierre Loti : Pêcheur d'Islande /Calmann-Lévy/, 1967.

II^{me} partie

Il romanzo ellenistico nel rinascimento europeo ed ungherese

La scoperta della cultura dell'antichità, promossa dal ritrovamento dei manoscritti che maggiormente la rappresentavano, ebbe ai primordi dell'umanesimo rinascimentale l'aspirazione di appropriarsi lo stile poetico e prosastico dei classici delle letterature latina e greca. In pochi decenni si formava la convinzione che doveva servire da esempio e norma nel primo campo Virgilio, nel secondo Cicerone, perchè rappresentavano maggiormente lo splendore della cultura latina dopo che essa aveva assimilata anche quella greca.

Particolarmente nella prosa, il Ciceronismo aveva assunto già ai principi del cinquecento in Italia tale prestigio che doveva considerarsi obbligatorio. Ciò doveva però far nascere presto il dubbio che essa fosse stata non lingua comune, ma strettamente letteraria nei tempi del grande retore. Tale problema si affacciò in una lettera di Flavio Biondo del 1435 che diede notizia di una discussione di umanisti celebri, avuta luogo nella curia del Vaticano. La controversia valicò i confini dell'Italia, ma neppure il giudizio del Ciceronianus di Erasmo /1528/ poté porre argine alla moda dell'imitazione che tendeva ad "imporsi come la sola ed autentica forma della latinità." ¹ Lo stesso Pietro Bembo, nel cimentarsi di creare una nuova prosa italiana cogli Asolani /1498/ e le Prose della volgar lingua /1525/ sostiene che "meglio possedere uno stile ciceroniano piuttosto che il ducato di Milano." Informato da tale spirito, egli elabora i precetti del parlare e dello scrivere distinto e scelto. Baldassare Castiglione ne foggia lo stile aulico per la corte di Urbino e per quelle principesche d'Italia, nel Cortegiano. ²

Accanto all'alto umanesimo, chiusosi nell'isolamento esclusivo del latino, esisteva invece uno strato di piccoli borghesi che partecipò al largo movimento ideologico che il rinascimento significava di fronte al medioevo. Nella fede l'insegnamento dell'unione mistico intuitivo colla divinità venne a sostituire gli argomenti intellettuali della scolastica aristotelica. Tale principio filosofico aveva avuto già il sopravvento nell'epoca in cui dopo le vittorie di Alessandro Magno /334-333/ l'Impero romano si era esteso oltre alla Grecia anche all'Egitto e la cultura ellenica si era diffusa in tutto il vasto dominio. Elementi nuovi s'imponevano, così l'ermetismo, di origine egiziana, ma avuto largo sviluppo in quel nuovo centro culturale greco che si era formato in Alessandria. Le idee di Ermete Trismegisto, la scienza magica dell'Oriente, la vecchia tradizione dell'antica scuola filosofica e retorica dei Sofisti venne a contaminarsi ad una forma del neoplatonismo che sopravvisse fino al terzo secolo e ritornò a regnare nel rinascimento italiano. La maggiore parte di questi filosofi neoplatonici dell'epoca ellenistica furono però scrittori di origine greca, vissuti o operanti in Egitto o in Asia Minore, dove si erano formati forti centri commerciali. Plotino, diventato poi il primo e più influente ispiratore del neoplatonismo del rinascimento italiano, nacque in Egitto /Licopoli/ e dopo avere insegnato ad Alessandria passò quindi a Roma per continuarvi tale attività. Jamblichos nel secondo secolo scrive un libro, Misteri dell'Egitto. Apollonio di Tyana nasce nella Cappadocia verso l'inizio di nostra era, Filostrato giunge /verso 233-301/ dall'isola Lemno ad Atene e quindi a Roma per insegnarvi e Philone svolge la sua opera dedicata a concordare i principi della religione ebraica col neoplatonismo, ad Alessandria. I retori, maestri di eloquenza sofisti che nei loro discorsi, discussioni, lettere e disquisizioni trattarono problemi giuridici e spesso argomenti erotici, ispirarono la narrativa greca a dar origine al "romanzo sofistico". Essi ebbero il centro ad Efeso, nel Peleponneso donde sciamavano per tutto l'impero.

Ma non soltanto tali scrittori e pensatori dell'epoca dell'ellenismo, anche i suoi critici, quale il greco Luciano ed il romano Caio Petronio, autore del *Satyricon*, furono letti, ripubblicati nell'epoca del rinascimento.⁴ Anche il rilassamento morale ed il sincronismo confuso delle credenze mitologiche romane, greche ed egiziane sul territorio dell'Impero influirono sulla formazione del nuovo genere letterario, il romanzo erotico. Parimenti ai cultori della filosofia neoplatonica anche gli scrittori greci di tali opere provenivano dalle province orientali che essi sceglievano per il teatro delle avventure che fecero attraversare alla coppia d'amanti, la sorte della quale stavano esponendo. Nel trattare tali soggetti essi non potevano servirsi dello stile attico, tradizionale della precedente letteratura greca, ma dovettero adottare una lingua più comune, più andante, conveniente ai personaggi ed agli ambienti che trattavano. Ne risultò un antagonismo tra stile conservativo e stile "asiatico", denominazione passata anche nel latino, quando il nuovo genere prosastico acquistò favore nella sua letteratura.⁵ Ma l'iniziativa greca insegnò anche di dare maggiore libertà alla fantasia da quella concessa dalla letteratura tradizionale.

Il seguace latino più cospicuo del romanzo sofisticato greco fu Lucio Apuleio, di origine africana, nato nel 124 in Madaura, vicina a Cartagine. Egli studiò ad Atene e amò chiamarsi "filosofo platonico", ma fu soprattutto retore girovago e quindi insegnante di retorica a Roma. La sua opera, *L'asino d'oro* /*Metamorphoses*/ fu già ammirato da Boccaccio che lo seguì nel riunire varie novelle in una stessa cornice, nel raccogliere avventure differenti sotto un unico titolo di novella, e nell'avere scelto argomenti, imitato racconti dallo scrittore, non omettendo neanche di rilevare la bellezza dell'episodio di Amore e Psiche nella *De genealogia Deorum*.⁶ Anche Petrarca dà segno di avere letto il romanzo /*Familiares* I.4./

L'Asino d'oro fu calcato su un romanzo greco, di cui si

serviva anche Luciano, volgendo il racconto in satira col titolo Lukios e onos. L'opera di Apuleio deve essere considerata una imitazione originale del genere letterario greco. ⁷

Dai filologi italiani dell'umanesimo del primo quattrocento l'Asino d'oro che girò già manoscritto nella traduzione italiana del nonno di Matteo Maria Boiardo e quindi rimaneggiato dal nipote, ⁸ fu considerato il prototipo del romanzo greco dell'epoca ellenistica ed il suo stile, giusta l'origine dell'autore, fu chiamato "africano", invece di "asiano". Esso venne criticato aspramente dai Ciceroniani. Lorenzo Valla giudicò le parole di Luzio, trasformato per isbaglio di magia in asino, non d'oro, ma di ragli di somaro. Coloro invece che parteggiavano per la Storia naturale di Plinio e per la lingua dei commediografi Aristofane, Terenzio, Plauto, caddero nell'altro estremo, asserendo che, qualora le Muse volessero parlare latino, dovrebbero scegliere la lingua di Apuleio. ⁹

Quest'ultimo parere fu condiviso da un filologo di primo ordine, il bolognese Filippo Beroaldo. Nato nel 1453, discepolo del celebre maestro di Parma, Francesco Pozzo, egli acquistò fama prima colle sue lezioni all'Università di Parigi che prepararono la via alla buona conoscenza dei classici latini in Francia, e quindi nell'università della sua città natale, Bologna, dove insegnò dal 1479 fino alla morte /1505/, formandovi una scuola umanistica di carattere differente da quella fiorentina. Appunto per tale diversio essa fu messa all'ombra fino agli ultimi decenni dagli studiosi dell'umanesimo rinascimentale. Remigio Sabbadini giudicò che il latino del professore di eloquenza di Bologna era più degno dell'epoca di Apuleio che di quella del Poliziano. Le ricerche promosse dalla stessa università, da Eugenio Garin e la monografia di Konrad Krautter hanno messo in giusta luce i pregi e l'efficacia dell'insegnamento di Beroaldo. ¹⁰ Anche in Ungheria l'attenzione concentrata per lungo

tempo alla scuola ferrarese di Guarino, dove dal 1441 al '53 si era educato e formato il poeta Giovanni Pannonio, si volse colle ricerche del compianto Rabán Gerózdí alla sua dottrina che su scala più vasta e con intenti differenti diffuse la cultura Latina in Europa. 11

Beroaldo /il vecchio/ accudì all'insegnamento universitario col far valere pienamente la sua somma abilità nel commentare testi latini e considerava tale lavoro adeguato all'arte stessa dei creatori. I suoi primi biografi, il francese Joannes Pinus e l'italiano Bartolomeo Bianchini, ambedue suoi alunni ricordano, subito dopo la morte del maestro, la schietta familiarità che dimostrò nel contatto con i suoi uditori numerosi, tra cui molti tedeschi, boemi, polacchi ad ungheresi, attirati dalla sua vasta erudizione. La sua originalità consisteva nell'insegnare attraverso i suoi commenti un latino senza retorica e adatto ad esprimere le sfumature della vita quotidiana dei propri tempi. I successori alla sua cattedra, Giovan Battista Pio, Achille Bocchi, Romolo Amaseo continuarono tale indirizzo del suo insegnamento. I giovani, inviati dall'alto clero ungherese a Bologna, per perfezionare il loro latino, a Padova per studi di teologia e diritto, ed anche questi ultimi spesso si recarono per un tempo più o meno lungo a Bologna, ritornarono nel loro paese come esperti scrittori di epistole ufficiali o private, ciò che facevano valere nella cancellaria statale, nei servizi degli uffici vescovili. E ciò valeva non soltanto per l'Ungheria, ma per tutta l'Europa centrale ed agevolò il contatto epistolare tra gli umanisti di questi paesi. Ciò incoraggiò Corrado Celtis /1459-1508/, antico alunno di Beroaldo, a fondare una Sodalitas litteraria danubiana che però non ebbe lunga vita. Il contatto che egli - quale presidente di tale Associazione - cercò di mantenere con Bologna, fu significativo per il fatto che Beroaldo vi ebbe l'arditezza di dedicare le sue lezioni per vari semestri al commento dell'Asino d'oro di Apuleio,

tanto criticato dai ciceroniani. Il testo originario era allora già pubblicato nel 1469 a Roma e la redazione dei commenti occupò Beroaldo fino dal 1488. Egli dovette prima di tutto emendare tale edizione piena di errori, per potervi fondare il proprio lavoro che intendeva rendere pubblico. Otto anni più tardi egli cercò a chi dedicarlo. Per mezzo di un giovane allora suo allievo, Filippo Móré, si rivolse al protettore di questi, l'arcivescovo ungherese di Kalocsa, Pietro Váradi, già studente in Bologna tra 1465 e '75 ed al quale aveva rivolto tempo fa l'omaggio di un poema latino, colla domanda se avesse gradito tale dedica, ricevendo colla risposta affermativa l'assicurazione che in ricambio avrebbe caricato il suo asino d'oro vero. Tanto lo stile del Beroaldo gli andava a genio! Il grosso volume in folio, per difficoltà di stampa, non poté uscire presso l'editore bolognese Ettore Farelli che nell'agosto 1500 e non sappiamo se sia giunto in tempo a Kalocsa, sede del principe della chiesa cattolica ungherese, in quanto deceduto qualche mese più tardi.¹² Certo è invece che il numero considerevole in cui l'opera figura ancora oggi nelle biblioteche pubbliche di Budapest,¹³ permette di supporre una sua relativa diffusione in Ungheria e che anche quello che può chiamarsi la fortuna della favola e del romanzo sofisticato greco nel cinquecento ungherese era in relazione colla propaganda partita dall'Università di Bologna.

È ben noto che tale arte narrativa si manifestò dapprima in racconti destinati da storiografi a caratterizzare l'indole della vita ed il carattere delle popolazioni tra le quali si svolgevano le puerre avventurose dei greci nell'Oriente. Erodoto inseriva nella storia della guerra contro la Persia vari racconti novellistici che trovavano un traduttore nell'ungherese Mihály Cserényi in un rozzo poema di più di 3000 versi, pubblicato a Kolozsvár /Cluj/ nell'1592 col titolo: Storie sui vari principi della monarchia di Persia: Ciro, Cambise, Dario, Serse ed altri, raccolte da Senofonte, Erodoto ed

altri autori." ¹⁴ Ma più istruttiva si presenta per noi la comparsa dell'amore erotico nella letteratura ungherese sotto gli auspici dello stesso Beroaldo che ebbe interpretato tre novelle del Boccaccio in latino. Tutte le tre vennero tradotte nel cinquecento ungherese. Il primo traduttore, György Enyedi ne assunse il compito mentre si trovava di passaggio a Vienna nel 1574, al ritorno da un viaggio d'istruzione di tre anni a spese del consiglio municipale di Kolozsvár, città dove aveva fatto gli studi. Nel corso di tale viaggio egli si era fermato a Padova, dove passò un anno e mezzo e quindi visitò l'Italia forse con una interruzione a Bologna, la Svizzera e la Francia.

Nella Fabula Tancredi Beroaldo aveva offerto una versione in distici della novella di Ghismondo e Guiscardo /Decamerone IV. 1./ seguendo la traduzione in prosa latina di Leonardo Bruni, detto l'Aretino. La prima edizione del lavoro di Enyedi fu pubblicata nel 1577 a Debrecen, ma certamente in sua assenza o almeno senza la sua revisione, poichè sul frontespizio figura l'espressione "Opera Pocatii", corretta soltanto nella seconda edizione di Kolozsvár del 1582. Vi è però nella prima edizione un altro errore che sembra voluto e significativo, perchè svela l'intenzione dell'autore di volere attribuire al racconto qualche rapporto colla Grecia. Si tratta di quanto segue: Tancredo, principe di Salerno sposa sua figlia Ghismonda nella novella di Boccaccio al "figliuolo del duca di Capova" che da Aretino e Beroaldo viene chiamato "campanus", invece egli si muta nell'interpretazione di Enyedi in re greco con sede ad Ardea /, certamente non da identificarsi colla cittadina che si trova vicina a Roma, anticamente sede dei Rutuli, ma da considerarsi immaginaria/. Cioè il matrimonio verrebbe concluso tra la figlia di un principe latino ed il re greco di Ardea. Tale affermazione fu corretta nella seconda edizione, dove anche il marito è detto "re d'Italia", se non che questa

correzione è dimenticata nel seguito: la vedova deve abbandonare "l'impero greco" e tornare dal padre, perchè quel popolo non volle consentire che il potere cadesse in eredità ad una donna. ¹⁵

Ambedue le altre novelle boccaccesche che figurano nella raccolta di "Varia Filippi Beroaldi opuscola" /Basilea 1513/, molte volte ristampata, svolgono il loro racconto pieno di avventure, nel mondo ellenico del romanzo erotico greco. Tale scelta è caratteristica per le preferenze del commentatore di Apuleio. La prima /Tito e Gisippo. Decamerone X. 8./ è ambientata a Roma ed Atene, nel tempo in cui questa città si era degradata a posizione secondaria di fronte all'altra che si era innalzata a capitale di un vasto impero. La seconda /Cimone. Decamerone V.1./, la storia di cui il Boccaccio asserisce di averla letta "nelle antiche storie dei Cipriani" racconta una serie d'avventure avvenute nelle isole /Rodi, Creta/ che si trovavano sulla via di mare tra Venezia e l'Oriente. I personaggi di ambedue le novelle portano nomi greci: Sofronia, Cremete, Efigenia, Cassandra, Ormisda. Ma è da osservare anche che nella prosa latina di queste novelle lo stile di Beroaldo si fa più libero. Lo stesso Beroaldo sottolinea: "in hoc autem interpretatione fateor non ubique verbum a verbo, sed sensum expresisse de sensu." Nel Tito e Gisippo s'incontrano espressioni come aegestosus/affetto da malattia/, advesperavit /imbrunire, farsi oscuro/, tenebrosa spelunca ecc. ad anche nel Cimone si sente il tardo latino dell'ellenismo.

Il "Titus et Gisippus" messo in versi ungheresi da Gaspere Szegedi Veres porta il titolo: "Bella, breve storia sull'amicizia di due giovani nobili." Dell'autore altro non si conosceva che il fatto che egli scriveva "a Dés, presso il grande fiume di Szamos" nel 1575." L'edizione del 1578 di Kolozsvár che non fa menzione dell'autore dell'originale, porta a capo l'indicazione della melodia sulla quale cantambanchi popolari potevano intonare la poesia di 156

strofe, ma subito sotto si legge un motto di due versi di Marziale, ciò che rivela che egli contava non soltanto ad uditori, ma anche a lettori colti. La traduzione ungherese di "Cimone" invece non ci è nota che dal rimando alla sua storia, che s'incontra in un frammento dell' "Effectus amoris", pure anonima traduzione presa dal "Banchetto dei savi" del greco Athenaios, al quale ritorneremo, e dall'indicazione "Nota /melodia/ Cimonis" che figura in una copia manoscritta del "codice Lugossi", scritta verso il 1625.

Enyedi nel "Ghismunda e Guiscardo" non si era curato di segnalare una melodia agli cantambanchi. Sebbene nell'elaborazione della seconda edizione, diventato oramai pastore della religione antitrinitaria, professore e quindi rettore della scuola confessionale del quale era stato alunno, e per i suoi studi teologici candidato all'alta dignità del vescovato, raggiunta cinque anni prima della morte nel 1592, egli avesse accresciuto e sottolineato il contenuto e significato morale del racconto, non cancellò quello che aveva aggiunto al testo di Beroaldo, nè l'inno all'onnipotenza dell'amore /str. 157-158/, nè la rampogna di Chismunda contro Venere di averla tradita col non avere impedito che fosse scoperto il segreto degli amori con Guiscardo; senza ciò essa avrebbe fatto trasformare la grotta sfortunata in una cappella a suo onore /str. 236-251/. L'indole umanitaria della sua cultura glielo impediva.¹⁶ Nè gli anni maturi di Kolozsvár stornarono la sua attenzione dal romazó greco, il carattere erotico del quale lo aveva affascinato nella novella boccaccesca del Beroaldo. Già in quell'epoca, durante il viaggio d'istruzione di tre anni, egli aveva forse fatto conoscenza in Svizzera dell'edizione greca eseguita da Vincenzo Obsopoeus su un manoscritto proveniente dalla celebre biblioteca del re Mattia Corvino, a Basilea nel 1534, dell'opera rinomata, l'Etioptica di Elidoro, autore del III-o secolo della nostra era. Proseguendo il viaggio non poteva ignorare che se ne era già

fatta una traduzione francese da Jacques Amiot nel 1547, benchè mancava ancora una versione latina di questo da lui giudicato, anche in età inoltrata, "suavissimus scriptor." ¹⁷

A Kolozsvár però lo distoglievano altre occupazioni dall'idea di sopperire a tale mancanza. Soltanto nel 1592, forse sotto l'influsso della cultura italiana che regnava nella corte transilvana sotto il principe Sigismondo Báthory, si è invogliato di tale lavoro. Egli non disponeva che dell'edizione oramai antiquata di Basilea, ne riconosceva l'insufficienza per la quantità degli errori di stampa che vi si trovavano, non curandosi se la mancanza, osservata nel passato, fosse stata già eliminata da uno stampatore estero, si sottomise alla fatica, assolvendo in cinque mesi la traduzione del testo greco in latino. Egli offrì l'opera dedicata al Principe, ma per strettezze materiali e disturbi politici sopravvenuti essa non fu stampata, come egli lo aveva sperato.

Nè l'impresa di un magnate ungherese, il barone Mihály Czobor, studente a Padova nel 1602, ebbe più fortuna. Il suo progetto di tradurre tutto il romanzo di dieci libri in lingua magiara s'interruppe al quinto libro, rimase manoscritto e servì soltanto da materia al poeta epico barocco del seicento István Gyöngyösi, "Chariclea", non offrendo dell'originale che una idea falsa. L'aristocrazia la leggeva piuttosto nella versione tedesca adoperata anche dallo Czobor. ¹⁸

Forse, se possiamo giudicare dallo stile di due frammenti abbastanza sostanziosi, rimastici, il risultato della tendenza di verseggiare l'altro grande romanzo greco, opera dello scrittore alessandrino Achille Tazio, contemporaneo di Eliodoro o poco posteriore di lui, "Ton Kata Leukippén Kai Klitofonta logoi," ¹⁹ riusciva meglio. La storia che questa raccontava godeva nell'Occidente non meno fortuna

dell'Etiopica. La prima traduzione italiana /1546, 1550/ precedette quella latina intera /Basilea 1554/ seguite presto dai francesi /1556, 1568, 1575/ e inglesi /1577, 1598/. I due frammenti conosciuti appartengono a due edizioni differenti, ciò che permette di supporre che tutta l'opera era ben conosciuta da noi verso la fine dell'epoca del rinascimento. Essa racconta che Klitofon incontrò Leuchippe nella città fenicia Sidone, mentre stava in estasi, contemplando un affresco, rappresentante il ratto di Europa. Egli s'infiama di amore per lei ed i due s'imbarcano per fuggire ad Alessandria. Un naufragio li scaglia alla costa d'Egitto ed essi cadono nella prigionia di pirati. Poi vengono divisi ed ambedue attraversano avventure raccapriccianti tra la soldatesca egiziana, finchè si ritrovano, e tornati in Siria si uniscono in matrimonio felice. La fine del secondo frammento avverte che questo "specchio splendido d'innamorati... fu scritto da Tazio." ²⁰

Anche la storia di Apollonio si deve considerare un romanzo greco, benchè parimenti all'Asino d'oro di Apuleo - fu scritto in latino nel III. secolo, e probabilmente nella penisola appenninica. La favola raccontata era diffusa già nel Medioevo in Occidente. Il traduttore ungherese sconosciuto seguì la redazione che si trova al capitolo CLIII nella raccolta Gesta romamanorum dell'edizione di Hagenau del 1508. Lo schema del racconto, più seguito di quello dell'Etiopica, è quanto segue:

Il principe di Tiro, nel pretendere alla mano della figlia /Lucina/ del re d'Antiochia /Siria/ si attira l'odio del monarca. Costretto a rifugiarsi a Tarso, capita poi a Cirene, dove sposa la figlia del "buon re", Aristrate. La vita felice della coppia viene però disturbata dalla notizia della morte di Antiochus e dall'invito ricevuto da Apollonio di accogliere l'eredità del suo impero. La moglie, ben che incinta, lo accompagna nel viaggio di mare per recarvisi. In mezzo di una potente tempesta essa partorisce una

figlia, Tarsia. Nello stato di svenimento protratto la donna, creduta morta, chiusa in una cassa di legno viene affidata al mare burrascoso. Gettata a riva ad Efeso, essa è scoperta viva da un medico ed affidata alla protezione delle sacerdotesse di Diana. Il marito invece si salva e nell'assumere il regno d'Antiochia, affida sua figlia accompagnata dalla balia alla famiglia Stranguillo, che lo aveva ospitato a Tarso anni fa. Però, dopo la morte della balia che aveva rivelato alla ragazza già cresciuta la sua vera origine, la cattiva matrigna vuol farla uccidere. Scampata a tale pericolo, Tarsia viene rapita da pirati e venduta nella città Ma/n/chilenta ad un tenitore di bordello, dove però conserva la sua purezza /, motivo spesso trattato dagli oratori sofisti e già adoperato da Senofonte nell'Ephesiaca/. Essa si libera, lusingando il proprietario di essergli più utile, se si dedica con discorsi di piazza all'educazione del popolo, giacchè "è versata nel latino." Apollonio capita nella città ed informato dell'eloquenza di una prodigiosa ragazza, la fa chiamare per essere consolato nella disperazione per la pretesa morte di sua figlia, comunicatagli da Stranguillo a Tarso. Questa si vale dell'occasione e si fa conoscere dal padre. Una rivelazione, ricevuta da Diana mediante un sogno gli fa ritrovare anche la moglie in Efeso.

La trama di questo racconto colla varietà delle avventure, resero la storia di Apollonio nella sua traduzione cinquantista ungherese così benvenuta che due racconti popolari, raccolti da etnologi, la conservano tuttora. ²¹

Tratti caratteristici della Storia di Fortunato /Fortunátus históriája/ accomuna anche questa con i racconti del romanzo greco dell'epoca ellenistica. L'opera molto pretenziosa, ma assai confusa, di 3400 versi, divisi in quattro capitoli, di qualche maestro di

scuola o pastore protestante, il quale pretendeva di essere un vero "scrittore," versato nella lingua latina, espone le sorti di un giovane di origine cipriota, ma diventato romano nell'epoca in cui Costantino ebbe già trasferita la sede dell'impero a Bisanzio. Suo padre benestante si fissò in quell'antica capitale latina, ma la famiglia vi si era impoverita. Allora, il figlio, per guadagnarsi la vita, si mise a girare il mondo. Capitato nell'Asia orientale egli entrò nel servizio di un "buon re", ma gli intrighi di corte lo costrinsero ad abbandonare tale posto. Menando una vita di mendicante egli incontrò però la dea Fortuna, che gli regalò una borsa piena d'oro, inesauribile. Con tale ricchezza egli radunò soldati ed organizzò un esercito. Fattosi rispettare nell'Oriente e "scorgendo dalle rive africane le sponde dell'Europa", Fortunato col suo esercito valicò il mare per inoltrarsi fino a Roma e vincere i nemici di non si sa più quale imperatore. Questi in ricambio gli concede la mano della figlia. Prima delle nozze, Fortunato vuole rinnovare la sua futura capitale ed ordina a Pietro, diventato da fedele compagno di povertà suo intimo amico, che - non lasciando intatto che l'abitazione dei genitori - egli stia attento negli edifici da costruirsi che siano ben soleggiati, provvisti di molti balconi, circondati da giardini. Tutto si dovrà eseguire con ornamenti di oro e d'argento. Nè vaste sale da ballo dovranno mancare. Non si sa quali erano le impressioni ricevute da qualche lettura, ma quest'ultimo progetto di Fortunato fa supporre un influsso italiano. Antonio Averulino /Filarete/, architetto di Francesco Sforza, principe di Milano, in una opera scritta tra 1460 e '65 supposeva di avere ricevuto dal suo signore l'incarico di costruire per lui una nuova capitale. Nel "Trattato di architettura" egli finse, in stile romanzesco, il corso di tale lavoro già eseguito. Non è improbabile

che lo scrittore ungherese avesse avuto qualche vaga notizia della sua opera. ²²

Ma rivolgiamoci alle oepre minori, la fonte delle quali deve cercarsi in ultima analisi nella produzione letteraria della Grecia dell'epoca dell'Ellenismo. Un anonimo che lavorava a Czege traduce col titolo "Effectus amoris, la forza dell'amore" la novella di Zoriades e Odatis, tolta dalla "Cena dei filosofi" /Deipnosophistai/ dell'Athenaios /1587/. István Fabritius Szakmári interpretò dalla traduzione latina /De amatoris affectionibus/ di 36 novelle contenute nel lavoro dello scrittore di Nicea, Parthenios "Erotika pathemata" - mentre "de amore impudico cogitabat" - 16 nel 1577. Un anno più tardi uscì stampata a Kolozsvár una "bella storia", nella quale Diomede, figlio di Telamone, re di Antiochia s'innamora di una bella e virtuosa plebea. Ma il padre si oppone a tale matrimonio e, allontanato Diomede col pretesto di una impresa militare, fa affogare la ragazza nel Xantos /Anatolia del Sud/. Il giovane ritornato e venuto a sapere la notizia, si toglie la vita buttandosi nel fiume nello stesso punto in cui aveva trovato la morte la sua amata. Anche tale racconto tragico trovò eco nella fantasia popolare. Lo stesso tema si riscontra in una bella "ballata popolare" ungherese /Kádár Kata/. ²³

Ma in questo campo il primo posto spetta a Miklós Bogáti Fazekas. Come Enyedi, anche lui appartenne alla chiesa antitrinitaria, per l'opera svolta dal Blandrata molto diffusa nella Transilvania. Da giovane, benchè non avesse studiato mai all'estero, acquistò buone conoscenze nel greco, ²⁴ quindi stentava la vita come maestro di scuola in vari paesi dell'Ungheria. Dal 1589 fu sacerdote antitrinitario a Kolozsvár, dove pubblicò l'ultimo suo lavoro nel 1595, "Storia di Demetrio" /Demeter története/. I due autori greci da lui preferiti furono Plutarco e Luciano. Dei 26 racconti sulle "Virtù delle donne"

/Gynaikon aretai/, contenuti nelle Moralia di Plutarco, egli ne tradusse 12, tra cui anche quello satirico sulle vergini di Mileto che troppo spesso scelsero il suicidio per rimediare ai loro falli vergognosi. Vi aggiunse la storia di Lucrezia dal "Fastorum libri" di Ovidio, e più tardi ancora narrò in ungherese le vicende della vita amorosa di Donna Aspasia /Aspázia asszony/ esposte nelle "Belle storie" /Poikile historia/ di Ailiano /Aelianus/ e di Demetrio rammentandovi anche il caso di Stratonica, raccontato da Luciano /Peri tes Syriés theu /. Dai "Dialoghi di morti" /Nekrikoi dialogi/ di quest'ultimo autore egli tolse invece due satire: "La disputa tra Alessandro Magno, Annibale e Scipione" per il primo posto tra i più gloriosi capi d'esercito/, Három nemes fő-hadnagyságok vetélkedései/ e "Le molte confusioni di questo mondo"/Ez világról való sok zűrzavarról/. Nelle sue traduzioni il Bogáti Fazekas rileva varie volte di avere lavorato sull'originale in lingua greca, ma in queste ultime due occorrenze si tratta piuttosto di adattamenti liberi, senza riferimento a Luciano. Nella prima, egli scherza, asserendo che il caso gli fu riferito da un capitano turco, caduto nella battaglia e ritornato recentemente dall'altro mondo, trovando a ridire che nella detta discussione non figuravano il re ungherese, Mattia Corvino ed il sultano turco, Solimano. Nella seconda, ai due personaggi, Caronte e Ermete, che da Luciano osservano e satireggiano le vicende della vita umana, sono sostituite le figure cristiane di un nero diavolo /Sötétes/ ed un angelo. Guerra e miseria umana vengono presentate, viste nello specchio di Luciano, da Bogáti, quale rovescio dell'amore. Luigi Dézsi ha rilevato giustamente nel suo stile l'uso dell'allitterazione, tratto caratteristico della prosa narrativa della Grecia nell'epoca ellenistica.

Recentemente si è provato di cercare l'influsso del romanzo sofisticato pure nella più graziosa delle "belle storie" ungheresi del cinquecento, la "Storia di Argiro"/Árgirus históriája/, opera

di un misterioso Alberto Bergei, forse identificabile con un sottoprefetto /alispán/ del comitato Szepes, congiunto ed amico del grande lirico Bálint Balassi. Vero è che essa differisce dal carattere generale di tale romanzo, perchè tratta di un amore tra un giovane principe ed una fata. Lo scrittore assicura di avere letto la storia di Argiro "in cronache italiane". Ma si è giustamente accennato all'analogia che si presentava tra il soggetto dell'Argiro e quello della novella "Amore e Psiche", inserita da Apuleio nel suo "Asino d'oro" /IV. 28 - VI. 24/. Non soltanto il commento di Filippo Berpaldo a tale opera, dedicata all'arcivescovo Pietro Váradi, ma lo stesso interesse risvegliato dalle sue lezioni frequentate da molti allievi ungheresi a Bologna, per il romanzo greco dell'epoca dell'Ellenismo, possono giustificare il confronto dei due testi per altro molto divergenti. Il tentativo di Tiberio Kardos di ritrovare le fonti del racconto dell'Argiro in qualche "bella storia" del popolo veneto, fallì. Gli stessi nomi: Argiro, Acletone, Medena, Filarino lo indussero quindi a supporre che si trattasse di un romanzo greco, passato in Italia. Ciò poteva avvenire attraverso la mediazione di Cipro, isola dove regnava la famiglia Lusitano, e dopo la morte di Jacopo II. suo ultimo rampollo, la vedova Caterina Cornaro /1473-1489/ che trasmise il potere quindi alla repubblica di Venezia. Il Kardos accolse anche l'ipotesi di Károly Kerényi ²⁵ secondo la quale il romanzo greco dell'Ellenismo spesso si fondava su relazioni propagandistiche di varie sette religiose dell'oriente per iniziare nuovi accoliti nei segreti dei loro misteri. Apuleio, nella autodifesa pronunciata contro l'accusa di magia davanti al tribunale di Oea /Libia/, ci fornisce notizie del cerimoniale di tali iniziazioni religiose /Apologia Cap. 55./ Il Lucio del "Metamorphoses", che in seguito all'amore erotico con la serva Photis /II. 7- 17./ viene trasformato in asino, alla fine

del romanzo /XI/ si converte alla religione della Dea egiziana Isis, e deve iniziarsi alla conoscenza di tutti i gradi e misteri del suo culto, per ottenerne la liberazione dallo stato d'animale.

Egli torna a Roma non soltanto come seguace, ma come nuovo apostolo della religione che andava affermandosi nell'impero.

Anche l'elemento romazesco del "Hipnerotamachia Poliphili", scritto nel 1467 dal frate domenicano Francesco Colonna e stampato, illustrato da magnifiche incisioni, da Aldo Manuzio nel 1499 a Venezia, si fonda sull'avviamento di Polia, ragazza dedicata a Diana, verso il culto di Venere, facendole attraversare prove e cerimonie simili a quelle subite da Lucio nell'Asino d'oro. La colpa che essa deve riparare è quella di essersi rifiutata alla passione amorosa di Polifilo. ²⁶

Nè il motivo della colpa manca nella storia ungherese di Argiro che consiste nell'aver insistito fin dal primo incontro colla bella fata di concedersi alla sua passione d'amore. Perciò essa deve abbandonarlo. L'amante impetuoso deve essere iniziato dalle vicende di un lungo viaggio a ritrovarla nel suo regno fiabesco; nello stesso modo come Psiche, abbandonata da Cupido, lo riconquista /Asino d'oro VI. 1-25/ nel banchetto dell'Olimpo che festeggia le loro nozze. Tale analogia dell'iniziamento di Lucio e Psiche /Apuleio/, di Polia /P. Colonna/ e di Argiro /A. Gergei/ ci permette di supporre che essa rimonti ad un manoscritto greco o una raccolta "Cipriaca" - simile a quella "Etiopica" di Eliodoro - in cui l'argomento religioso si era già laicizzato o subì tale processo in Italia, forse nel territorio veneto. ²⁷

La maggior parte di queste traduzioni segue la forma primitivamente verseggiata degli antichi cantari popolari che diffondevano nelle piazze pubbliche o in altre riunioni di gente interessata delle notizie sull'andamento della guerra contro il turco.

e delle singole battaglie o vari assedi di fortezze. Così, come abbiamo visto, il Bogáti attribuisce uno dei racconti dei "Nekritoi dialogoi" di Luciano addirittura al pascià nemico, del quale non manca di dare il nome /Kernát/, che "si era troppo affrettato ad abbandonare questo mondo", per cattivare l'attenzione dei suoi ascoltatori. Altri autori più esigenti si valsero della prosa /Storia di Apollonio/. Altri ancora si rivolgevano ad un pubblico più colto /Enyedi/. Tra questi ultimi primeggiò Alberto Gergei, autore dell'Argiro. Ma tutti, anche se non avevano avuto nessun contatto con Beroaldo che può essere considerato iniziatore e propagatore di tale genere letterario diffuso in Europa dal Rinascimento, erano legati da una certa solidarietà. L'uno conosce e cita l'opera scritta dall'altro ed anche Balassi,²⁸ forse intimo dell'autore di Argiro, mentova in una sua poesia²⁹ il caso di amore di Ghismunda e Guiscardo, la relazione tra il figlio di un re con una plebea, le vicende di Leuchippe e Teagene. Anzi, Enyedi mostra di sapere della traduzione francese dell'Etiopica di Eliodoro. Non ostante che parecchi di tali scritti fossero conservati soltanto in manoscritto, in edizione spesso anonima, incompleta o frammentaria, essi rappresentano una corrente letteraria che si estende a tutta la seconda metà del cinquecento ungherese e s'inquadra in quella europea.

Interesserebbe assai di conoscere l'influsso di Beroaldo e la parte che ebbe il romanzo greco erotico nella Germania, dai Polacchi e Cechi. Ma le notizie su tale campo scarseggiano.³⁰ Anche nella storia letteraria francese ed italiana - se non sbagliamo - mancano tuttora ricerche dettagliate. Particolarmente l'Etiopica di Eliodoro ebbe larga eco: Shakespeare se ne è ispirato nel "As you like it", Hardy fondò otto drammi di cinque atti a singole avventure del suo racconto, Tasso s'ispirò ad una di esse nell'episodio di Clorinda della Gerusalemme liberata /XIII. 21-25/. Giovanni Battista Basile

/1575-1632/ si valse dell'opera nel poema romanzesco: il Teagene. Il romanzo francese del seicento seguì le sue orme.³¹ Ma consideriamo che lo stile del romanzo greco e dei suoi seguaci latini dell'epoca dell'ellenismo, propagato dal Commento di Berolado all'Asino d'oro di Apuleio, contribuì a liberare il volgare italiano popolare dall'imitazione di Cicerone fino al creare nell'alta Italia una lingua ibrida composta da elementi dialettali mescolati più o meno col fiorentino cosperso di espressioni latine e greche. La prima manifestazione ne fu il così chiamato "stile pedantesco". Abbiamo già accennato al romanzo "Polifilo" del veneto Francesco Colonna, che ne fu iniziatore e che fu quasi subito seguito dal "Libro del peregrino" /1508/ di Jacopo Caviceo e il "Delphili somnium" di un anonimo. Tale maniera s'introdusse anche nella conversazione dell'alta Italia e fu severamente criticata dal Castiglione nel Cortegiano. L'elenco delle moltissime espressioni tolte da Apuleio basta a provare l'influsso che il Colonna subì della sua lingua.³² Ciò suppone la probabilità che la libertà e varietà della fantasia influì non soltanto sui romanzi sopra nominati, ma già prima anche il "Trattato di Architettura" di Antonio Averulino /1465/ ebbe forse qualche rapporto col Romanzo Greco dell'epoca ellenistica redivivo. Non conosco almeno nessun altro antecedente che possa spiegare la sua invenzione francamente romanzesca. Gli stessi Trattati di poetica talvolta tengono conto del romanzo greco. Francesco Patrizi lo confronta alla teoria dell'imitazione di Aristotele, rilevando l'importanza di una bella invenzione della favola di un racconto. Egli sottolinea che i dialoghi di Luciano sono pieni di favole. Eliodoro, Tazio, Apuleio possono servire da modello per il modo di crearle. Sidney nel suo Defence of Poesie ricorda la prosa poetica di Eliodoro e "his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Chariclea" e Benedetto Varchi nell'Ercolano, accennando al nome del professore Romolo Amaseo di Bologna,

dichiara che scrivere in buon latino significa di considerarlo lingua viva. ³³

Indipendentemente dal "pedantismo" veneto, l'indirizzo del quale sbocca poi nel "fidenzianismo", sorge quindi a Padova la lingua dei maccheronici, trattata con grande maestria da Teofilo Folengo nel romanzo in versi di 25 libri, intitolato Baldus. Le varie edizioni di questa opera /1517, 1521, 1539 e postume 1554, 1561 ecc./ fecero dell'autore lo scrittore più letto dell'epoca. ³⁴ Molte note marginali che accompagnano il testo del suo ultimo lavoro, di carattere filosofico, "Il caos del Triperuno" testimoniano della sua assiduità di tenere conto e di apprezzare Plinio, Apuleio e Luciano. Egli chiama quest'ultimo: "stimolo di tutti i filosofi e morditore d'ogni lodevole operazione." ³⁵

L'asino d'oro, dopo Matteo Maria Bciardo fu ritradotto in italiano, dopo la pubblicazione dei Commenti di Berolado, da Angelo Firenzuola, il quale sotto il suo influsso scrisse anche un'opera originale: "La prima vista /cioè edizione/ dei discorsi degli animali." Il napoletano Girolamo Battista Basile /1575-1632/ nella stessa epoca impresta argomenti di novelle da Apuleio. ³⁶

Ci auguriamo che i problemi della diffusione del romanzo greco tra le nazioni europee siano chiarite con maggiore precisione, per potere giudicare del modesto contributo che la letteratura ungherese vi ebbe fornito.

Jenő KOLTAY-KASTNER

1, Vittorio Rossi, Il Quattrocento. Milano /Vallardi/ 1933.
p. llo. - Remigio Sabbadini, La storia del Ciceronismo. Torino 1886.-

2, E. Bonora, Il Cinquecento. Cecchi - Sapegno, Storia della
letteratura italiana. Vol IV. p.173 ss.

3, Ervin Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer.
Berlin /Akademie-Verlag/ 1960.

4, Dalrinomato umanista-ungherese Joannes Sambucus /Giovanni
Zsámboki, Nagyszombat-Tirnava 1531 Vienna 1584/: Luciani Samostratensis Dialogi Celestes, Marini et Inferni, Argentorati /Strassburgo/ 1550, 1554, 1572, Basilea 1576. - Opera, Basilea 1563. - Petronius Arbiter, Fragmenta restituta et aucta et bibliotheca J. Sambuci. Antverpiae 1565. - Il Zsámboki fu introdotto da bambino di 12 anni nello studio del latino e greco. Dopo avere frequentato varie università tedesche /Lipsia, Wittenberga, Ingolstadt/, passò a Strassburgo e quindi a Parigi, dove seguì i corsi del Collège Royal ed ottenne all'università il grado di "magister philosophiae". Tale epoca /1551-53/ fu trattata da Endre Bach nello studio "Un humaniste hongrois en France, Jean Sambucus et ses relations littéraires. Études francaises publiées par l'Institut Français de l'Université de Szeged. N. 5. Szeged 1932. - Dal 1553 al 1558 fu a Padova, ma si recò per qualche tempo anche a Bologna /Andreas Veress, Matricula et acta hungarorum in universitatibus Italiae, Budapest, 1941, pp. 189-90. /Di tale periodo, in cui frequentò a Padova anche i corsi della facoltà di medicina, fermandosi però al grado di "Licenza", senza conseguire la laurea, delle sue peregrinazioni in Italia /1559-60, 1562-63/, dei suoi contatti epistolari con umanisti italiani e larghi acquisti di libri v. Imre Várady, Relazioni di Giov. Sambucus coll'umanesimo italiano. Nella rivista "Corvina", Budapest 1935. pp. 3-54. Per la sua ricca operosità filologica v. la bibliografia in Sándor Apponyi, Hungarica, vol. I., Budapest 1900. - Ritornato in patria nel 1504, egli venne invitato dall'imperatore Ferdinando I. di fissarsi a Vienna quale storiografo

e medico della corte, cariche che egli coprì nei venti anni della rimanente vita. La sua biblioteca /3327 volumi stampati e 206 manoscritti, perchè ne aveva venduti all'Imperatore già prima 530 a 3000 ducati d'oro,/ fu incorporata nel 1587 nella biblioteca della Corte. La lista della consegna non si conserva che in un solo esemplare, custodito nella Marciana di Venezia /Cod. lat. XCII. class. XII./ e pubblicato in un volume in-folio nel 1941 a Budapest: Biblioteca Joannis Sanbuci. Scripsit et catalogum anni 1587 edidit Paulus Gulyás dr. phil., director em. Musei Nat. Hung. - La raccolta di libri e manoscritti passò quindi nel 1926 alla Nationalbibliothek di Vienna. - Nei richiami in seguito noi ci riferiremo alla pubblicazione di Paolo Gulyás.

5, Sull'ellenismo cf. Wilhelm v. Christ-W Schmidt, O. Stählein, Geschichte der griechischen Literatur. II. Teil. Die nachklassische Literatur. München vol. I. 1920, vol. II. 1924. - Eduard Norden, Die antike Kunstprosa vom VI. Jh vor Christi bis in die Zeit der Renaissance I-II. Leipzig-Berlin 1915; E. Norden, Die römische Literatur, mit Anhang: lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter. VI Aufl. Leipzig 1861. - A.B. Rankovics, A hellenizmus és történeti szerepe. Ford. Borzsák István /L'ellenismo ed il suo ruolo storico. Trad. da I. B./

6, Rohde, op. cit. p. 587.

7. Karl Kerényi, Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Tübingen 1927. pp. 151 ss.

8. Giulio Reichenbach, Matteo Maria Boiardo. Bologna 1929. pp. 155-161.

9. Konrad Krautter, Philologische Methode und humanistische Existenz-Philippo Beroaldo und sein Kommentar zum Goldenen Esel des Apuleius. München 1971. pp. 97-100.

10, Krautter, op. cit. - Eugenio Garin, Note sull'insegnamento di F. Beroaldo il vecchio. In "Cultura filosofica del Rinascimento italiano". Firenze 1961. pp. 364-387.

11, L'iniziatore dei rapporti italo-ungheresi a Bologna fu il prof. di filologia classica dell'Università di Szeged che affidò una tesi di laurea ad una sua alunna, Mária Révész: Romulus Amasaeus. Egy bolognai humanista magyar összeköttetései a XVI. sz. elején /R.A. Le ralizzazioni ungheresi di un umanista bolognese al principio del secolo XVI. Szeged, 1933./ - Ma una ricerca sistematica s'iniziò soltanto con Rabán Gerézdi; Bologna és a magyar humanizmus /Bologna e l'umanesimo ungherese/, nella rivista "Irodalomtörténet" annata 1940. vol. XXIX. pp. 146-158.

12, Krautter e E. Garin, op. cit. - R. Gerézdi oltre lo studio già citato: Egy magyar humanista, Váradi Péter /Un umanista ungherese, P.V./ nella rivista Magyarságtudomány 1942. pp. 305-328, 532-563; A levél író Váradi Péter /P.V. epistologo/, nel vol. postumo Janus Pannoniustól Balassi Bálintig /Da Giovanni Pannonio a Valentino Balassi/. Budapest 1968. Endre Veress, Olaszországi egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai /Matricola e scritti degli studenti ungheresi nelle Università italiane/ Budapest, 1941. pp. 48, 58, 436-445. Su Philippus Mór de Gyula v. ivi 59, 61, 63, 460-466.

13, 6 copie nella Biblioteca Széchenyi del Museo Nazionale ed. di Venezia 1501, 1504, 1510, 1516, Parigi 1549, Venezia 1618, una alla Biblioteca dell'Università, una in quella dell'Accademia delle Scienze. Una dell'edizione Venezia 1516 /Gulyás, op. cit. n. 1726/ si trovava anche nella biblioteca di Sambucus, insieme ad altre opere di Beroaldo /Orationes et carmina. Bologna 1502, n. 317/8; Declamatio de tribus fratribus... n. 366/5; Declamatio an orator sit Philosopho et medico anteposendus n. 1582/3./ e dei suoi seguaci alla cattedra di Bologna: Joannes Baptista Pio /Annotamenta, n. 1309/4, Commenti a Plinio, n. 1311/3/, Romolo Amasaeo /, due copie di Pausaniae accurata Graeciae descriptio, graeca et versio eius, n. 1700 e 1038/. Non ostante il grande numero delle opere di Cicerone contenutevi /Gulyás op. cit. pp. 89-90/, nei Tre discorsi De imitatione Ciceroniana, scritta da Sambucus nel 1559 a Padova, ma stampata soltanto nel 1561 a Parigi /S. Apponyi, op. cit., vol. I. n. 365/, egli non si mostra un cicero-

niano intransigente /v. Judit Vásárhelyi, Acta Juvenum Universitatis Szegediensis. Sect. Phil. VIII./ Il suo interessamento per il romanzo ellenistico è testimoniato anche da un manoscritto quattrocentesco e dalla prima edizione cit. dell'Etioptica /Basilea 1534. Gulyás p. 87 e n. 1516/.

14, Ma effettivamente soltanto di Erodoto e di qualche cronaca medioevale. Una traduzione moderna di tali novelle si trova nelle raccolte di Árpád Szabó: Herodotosi novellák /Novelle di Erodoto/ Budapest 1959; Óperzsa novellák /Antiche novelle persiane/ Budapest, 1948.

15, Una sola copia della prima edizione del 1577 fu scoperta soltanto nel 1938 nella Biblioteca Teleki di Marosvásárhely. Béla Varjas ne diede una edizione parallela col testo della seconda edizione di Kolozsvár del 1582 al lato.

16, La seconda edizione è accresciuta di 74 strofe di quattro versi, contenenti soprattutto insegnamenti morali, non condividiamo però l'opinione del Varjas che fossero state aggiunte da un contemporaneo e non dallo stesso autore.

17, Per queste ed altre traduzioni ungheresi che trattiamo nel seguito rimandiamo alle opere seguenti: Rezső Visnovszky: Szép-törtétiának olasz-latin csoportja /Il gruppo italiano-latino delle nostre "belle storie"/ Budapest 1907 ; Lajos Dézsi, Verses görög regények és regék a régi magyar irodalomban /Romanzi e favole greci nella antica letteratura ungherese/ Szeged 1926; Tibor Klaniczay A magyar irodalom története 1600-ig /Storia letteraria ungherese fino al 1600/, I. vol. della Storia della letteratura ungherese diretta da István Sőtér, Budapest 1964.

18, László Rajka, Heliodoros Aithiopiakájának feldolgozása a magyar irodalomban /L'Etioptica di Eliodoro nella letteratura ungherese/ Kolozsvár 1917. - La traduzione latina di Enyedi ci rimane conservata in una sola copia tardiva /1647/ custodita oggi tra i manoscritti dal collegio antitrinitario di Cluj /Kolozsvár/: Heliodori Aethiopica libri decem, nunc primum /?/ in ltainam linguam conservi interprete Georgio Enyedino transilvano. Manca tuttora un

esame filologico del testo. - Per Sigismondo Báthory v. Eugenio /Jenő/ /Koltay/-/Kastner, Cultura italiana alla corte transilvana nel secolo XVI. in Corvina Budapest 1922. Il modello tedesco seguito da Czobor nella sua traduzione fu la copia verseggiata di Johann Zschorn /Strassburgo 1559/: Aethiopica Historia. Eine schoene und liebliche Histori von einem grossmeutigen Helden aus Griechenland und einer überschönen Jungfrauen eines Königs dochter der schwarzten Meren...

19, Dobbiamo ricordare /Rohde op. cit. pp. 584-85, 40/ che il romanzo greco ebbe origine con raccolte di novelle erotiche. La più vecchia ne fu una che riuniva racconti di casi d'amore diffusi a Mileto, città dell'Asia minore. Tale opera di Aristide andò perduta, ma alcune storie ne rimasero conservate da scrittori ulteriori, così ad esempio da Apuleio nell'Asino d'oro. La denominazione Milesiaca, Milesiae venne assunta per designare tale nuovo genere letterario. Quando la raccolta di singole favole si trasformò in romanzo, il titolo conservò la designazione del paese dove si svolgevano le avventure: Jamblicos Babilonica, Senofonte efesio L'Efesiaca, Eliodoro Aethiopica. Achile Tazio /Tatius/ la rompe con tale tradizione.

20, Lajos Dézsi, Leucippe és Clitophon széphistóriája /La "bella storia" di L.e.C./ Budapest 1906. - István Sándor, Töredék Leucippe és Clitophon széphistóriájának egy ismeretlen kiadásáról /Frammento di una edizione sconosciuta di L.e.C./ Magyar Könyvszemle /Rassegna bibliografica/ 1964. pp. 254-262.

21, Rohde op. cit. p. 408 ss. - Ernst Klebs, Die Erzählung von Apollonius. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen. Berlin 1899.- V. l'edizione della traduzione ungherese di Sándor Berecz in Régi magyar könyvtár /Biblioteca antica ungherese/ Budapest 1912. - Lajos Katona, Magyar népmesetipusok Tipologia dei racconti popolari ungheresi/ cap. VII. In Ethnographia vol. XIV. /1903/ pp. 423-25.

22, Jenő Koltay-Kastner, Filarete. Estratto del Filológiai Köz-
löny /Rassegna filologica/ Budapest 1974. pp. 17-38. e L'umanesimo
vernacolare del rinascimento it. Acta litteraria 1974.p.329.

23, Per tale analogia v. Frigyes Riedl in Piroska Reinhard, Telamon históriája. Egyetemes Philológiai Közlöny vol. XXX. /1910/ pp. 29-41, 199-210.

24, Il greco fu insegnato nelle scuole medie della Transilvania nel cinquecento, seguendo il Programma di studi vigenti in Germania. Nell'Ungheria fu pubblicata nel 1535 una grammatica greca che ebbe quattro ristampe. Vilmos Frankl, Hazai és külföldi iskolázás /L'istruzione scolastica in Ungheria e all'estero/. Budapest 1873. p. 23. - Lajos Dézsi, Bogáti Fazekas Miklós élete és költői működése /Vita ed operosità poetica di B.F.M./ Budapest 1895.

Op. cit.

26, Jenő Koltay-Kastner, Francesco Colonna /in lingua italiana/ in Acta Universitatis Szegediensis. Acta Romanica II Szeged, 1973. - Debbo qui notare che la traduzione francese di J. Martin del Polifilo di Francesco Colonna nell'edizione di Kerver di Parigi 1554 non mancava nella raccolta di Sambucus /Gulyás, op. cit. n. 1317/. Le numerose iscrizioni geroglifiche ed illustrazioni allegoriche vi precorrono alla moda di Emblemi che si diffuse nella letteratura del cinque- e seicento, rappresentata da un altro volume della biblioteca, l'"Emblemata" di Andrea Alicata, opera che dalla prima edizione del 1522 raggiunse più di 50 edizioni in lingue differenti /francese, italiana, spagnuola/ e che Sambucus possedeva nell'edizione 1561 di Parigi /Gulyás, op. cit. p. 93 e n. 852/. Tali esempi gli servivano da modello al volume latino delle proprie "Emblemata" che dopo la prima edizione di Anversa del 1564 ne ebbe ivi quattro altre nel cinquecento, ma si diffuse soprattutto nella traduzione francese di Jacques Grévin /Anvers 1567, S. Apponyi, op. cit. I. n. 420 e Endre Bach, op. cit. p. 32 ss./.

27, Tibor Kardos, Az Argirus-széphistória /La "bella storia" di Argiro/. Budapest 1967. /Con largo riassunto italiano/.

28, Rabán Gerézdi, A magyar világi líra /La lirica ungherese laica, Budapest 1962 p. 291/ e Janus Pannoniustól Balassi Bálintig, op. cit. pp. 473-76.

29. Sándor Eckhardt, Balassi Bálint összes munkái /Tutte le opere di B.B./ Budapest 1951. vol. I. poesia N. XIX.

30, Un riassunto con bibliografia se ne trova nell'op. cit. di Krautter.

31, Mlle. Scudéry, Artamine ou le grand Cyrus di 10 libri. 1643-53; La Calprenède, Cassandre /10 vol/, Cléopâtre /12 vol/; Pharmond /12 vol./ - Chassang, Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine. Paris 1862. - Le Breton, Le roman au XVII-e siècle. Paris 1890. pp. 163 ss.

32, Metamorphosi, Apologia, De Mundo, De Platone et eius dogmati. - Hypnerotomachia Poliphili. Edizione critica e commento di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Padova 1964. vol. II. p. 323 ss.

33, Cito i pareri di Patrizio e del Varchi dalla mia antologia in lingua ungherese: Az olasz reneszánsz irodalomelmélete /L'estetica letteraria del Rinascimento italiano/ Budapest 1970. p. 337 e 211. - Philip Sidney, A defence of poesie /1581/. Cassels National library. London-Paris 1891. p. 33.

34, V. l'edizione con testo parallelo italiano: Merlin Cocaio, Il Baldo. vol. I-II. Milano, Feltrinelli 1958.

35, T. Folengo, Opere italiane a cura di Umberto Renda. Bari I-III. Vol. 1.

36, Cecchi-Sapegno, Storia della letteratura italiana vol. V. Il seicento. p. 722 ss.

Classicismo nelle opere di Ugo Foscolo

Nell'alta funzione affidata all'uomo di lettere, mentre da un lato si afferma il risorgente motivo del poeta vate, nuovo mito romantico che fa del Foscolo un discepolo dell'Alfieri, e più indietro nel tempo, dell'Alighieri, riaffiora anche l'aspetto fondamentale della cultura del poeta, cioè il classicismo. Anche se nel corso velenoso di una aspra polemica letteraria fu accusato dal Lampredi¹ d'essere il corifeo dei romantici, egli rimane tuttavia per la sua formazione culturale un classicista.

Classici furono i suoi studi, classici i suoi autori preferiti, classico il linguaggio, classico lo stile, classica soprattutto la costante ricerca di armonia nella vita come nell'arte. Tutti i suoi libri erano - come lo ricorda in una lettera - l'Iliade e il viaggio di Yorick. Per quanto affermi che le traduzioni hanno un demonio, tuttavia riconosce che è un demonio tentatore. Alle traduzioni si volge infatti in ogni epoca della sua vita. Anche in ciò riflette del resto i gusti dell'epoca in cui visse, così ricca di traduzioni, a cominciare da quelle dei poemi omerici ad opera del Monti e del Pindemonte. Ad Omero, del quale allora tradusse larghi squarci, doveva tornare in seguito, in gara col Monti, dal quale onestamente riconobbe d'essere superato.

Omero e Pindaro tra i Greci, Virgilio, Tibullo, Propertio e Orazio tra i Romani, sono i suoi autori preferiti. Tra gli Italiani Dante domina incontrastato nella sua ammirazione e sulla sua opera a lungo e fervidamente indagò nei dolorosi anni dell'esilio, giungendo a conclusioni che segnano un nuovo punto di partenza nella storia dell'esegesi dantesca.

Di Dante non apprezzò soltanto l'arte, ma anche e forse più la personalità e la sua posizione nei riguardi di Dante vale forse a farci comprendere la natura del suo classicismo. Si sa che Dante fu una riscoperta romantica e perciò l'affettuosa cura che egli gli dedicò potrebbe apparire contraddittoria col suo sostanziale classicismo. Il classicismo del Foscolo non è però quello del Monti, quello delle belle forme, dei versi che suonano e non creano. Vero interprete del più profondo spirito del risorto classicismo, il Foscolo non guarda l'antichità con l'occhio rivolto ai miti quale fonte di infiniti esercizi stilistici, ma con animo trepido ricerca sotto quei miti la verità che essi simboleggiano, quasi eterna trasposizione di situazioni e passioni umane. Nella poesia degli antichi egli scorge l'esaltazione della vita umana, resa perenne nei suoi molteplici aspetti che armonicamente si compongono. Nell'antichità, e soprattutto nella Grecia, alla quale più che a Roma si volse la sua attenzione, egli scorge una mitica terra che le illusioni consentono ancora di sognare. In questo sogno s'incontrano classicismo e romanticismo, perchè in esso trovano posto le passioni e i sentimenti, che il razionalismo illuministico aveva troppo facilmente conculcati. L'originalità del Foscolo consiste proprio in quell'equilibrio che egli ha raggiunto tra ragione settecentesca e, più indietro nei secoli, classica, e sentimento romantico, che ben presto si porrà in troppo netto contrasto con la ragione, impedendo la sintesi dei due momenti e condannando il classicismo.

Che il classicismo del Foscolo sia di natura ben diversa da quello del Monti è provato dal suo ostentato e irriducibile disprezzo per i letterati, i quali erano poi i classicisti del tempo. L'avversione ai letterati non è solo di origine letteraria, ma anche e forse più di natura politica e perciò tanto più appassionata.

Con la passione che poneva in tutte le sue azioni, il Foscolo intraprese e condusse la sua battaglia, nella quale egli vedeva in giuoco non solo la sua dignità personale, ma anche quella delle lettere, della poesia e della patria, e perchè nella sua concezione del poeta-vate, questi doveva essere l'assertore incontaminato della verità e dei bisogni della propria gente. I letterati del tempo gli apparivano invece rivolti soltanto alla ricerca dell'utile personale, indifferenti agli interessi della comunità, invidiosi e servili. Per essi, buon discepolo dell'Alfieri, conia nuovi termini: "Il mio abborrimento contro i ciarlatani e impostori vendilettori, vendifama, vendi-patria di Lombardia è più forte in me d'ogni altro affetto umano".² "S'io sottraggo - scriveva a Isabella Teotochi Albrizzi - dalla città letteraria il Cavaliere e due o tre altri /forse/, trovo la malignità, la venalità, l'adulazione, la pedanteria, l'invidia, la codardia, la ciarlataneria, l'impostura e la vanità. Contatele e le son nove Furie per l'appunto - le quali tutte si vestono da Muse e vanno in maschera per le città capitali e le accademie d'Italia."³

Qui non importa stabilire se veramente le accuse fossero tutte giuste e se si dovesse fare un'eccezione solo per altri due o tre, oltre il Pindemonte /"il Cavaliere"/: qui importa chiarire l'animo del Foscolo, il quale trovava nei letterati del tempo soprattutto la mancanza di dignità, assenza di quell'amore disinteressato del vero, che dovrebbe essere dote prima degli uomini più nobili, quali erano per lui i poeti. Perciò anche sdegnava i versi che non sgorgano da un animo nutrito dei grandi ideali, di grandi illusioni. Perciò il classicismo del Foscolo è così diverso dal classicismo degli altri poeti del tempo e sembra

già accogliere la prepotente spiritualità romantica e si rivela veramente originale.

Il problema del Foscolo poeta è il problema dell'uomo educato al culto della classicità, nella quale irrompono le esigenze di un modo nuovo. Perciò egli rappresenta la voce nuova e originale e più significativa di quell'epoca di trapasso che fu l'epoca napoleonica. Come nella sua vita materialismo e spiritualismo sono in continuo contrasto, così nell'arte il sentimento stenta a comporsi nei ritmi dell'eleganza greca. E come nella vita raramente il dissidio si compone e rari sono i momenti di serenità, così nell'opera poetica foscoliana è possibile seguire una linea di svolgimento lungo la quale i componimenti si dispongono mostrando ora il prevalere di elementi classici, ora di elementi romantici, finché nei Sepolcri raggiunge la sintesi e con la sintesi il capolavoro, attuazione di quell'armonia nella quale non soltanto classicismo e romanticismo, ma anche materialismo e spiritualismo appaiono in dialettico rapporto in una concezione unitaria della vita.

L'esame dell'argomento dei Sepolcri permette di intravedere la ricchezza del mondo spirituale e classico foscoliano, e l'eccellenza di questo su ogni altro. Le Pimlee, Giove, Elettra, e le altre persone e fatti della leggenda e tradizione greca, tutto è presente come fatto della tradizione, e si colora di una nuova luce, e si potrebbe dire di una luce romantica. Torna tuttavia ad ammonire che il tempo con sue fredde ale "distrugge anche le tombe e vi spazza fin le rovine".⁴ Ma invano, perché di nuovo il sentimento può rispondere che anche quando il tempo avrà compiuta intera la sua opera, anche quando Troade sarà "inseminata", durerà il ricordo delle tombe attraverso il canto dei poeti, ispirati dalle Muse che, sedendo "custodi de' sepolcri",

..."fan lieti

Di lor canto i deserti, e l'armonia
Vince di mille secoli il silenzio".⁵

L'ultimo episodio del Carme è la dimostrazione lirica di questa verità che colloca altissima nella società la funzione della poesia, assegnandole il compito di eternare quanto è degno di sottrarsi all'implacabile opera distruttrice del tempo. E l'ultimo episodio conclude degnamente il Carme celebrando la più famosa delle epiche gesta, la guerra di Troia, della quale a noi è giunto il ricordo non attraverso il racconto degli storici, non attraverso le tombe, anch'esse distrutte dal tempo, ma attraverso la parola di Omero, che quelle tombe visitò e celebrò e il cui canto resterà

"Ove sia santo e lacrimato il sangue
Per la patria versato, e finchè il sole
Risplenderà sulle sciagure umane".⁶

L'esame dell'argomento dei Sepolcri permette di intravedere la ricchezza del mondo spirituale foscoliano e l'eccellenza di questo mondo classico su ogni altro suo componimento. Tutto ciò che si è detto della vita, della personalità, della cultura, del credo filosofico, dei motivi poetici del Foscolo, si può facilmente desumere dalla lettura del Carme. Qui il Foscolo ci si presenta con una personalità ben definita, con una chiara visione della vita e dei suoi problemi.

Pur nella sua brevità - sono in tutto 295 endecasillabi - i Sepolcri costituiscono un mondo ricchissimo e complesso, un mondo nel quale l'umanità tutta è colta nel ritmo eterno del suo svolgimento, dal sorgere della civiltà ai tempi moderni e

oltre, nel futuro, su cui si affaccia l'occhio del poeta a scorgere ancora altre vicende, non dissimili da quelle passate, in eterno cioè.

Quali sono i principi che guidano gli uomini nelle loro azioni? Sono motivi nobili e ignobili, disinteressati e interessanti: c'è chi morendo lascia di sé un buon ricordo e chi invece non lascia eredità d'affetti; c'è il Parini che con lungo amore educa un lauro a Talia e, per contrasto, il lombardo Sardanapalo

"Cui solo è dolce il muggito dei buoi
Che dagli antri abduani e dal Ticino
Lo fan d'ozii beato e di vivande".⁷

L'immagine del Parini modesto e sereno ci appare, che appende corone a Talia, o tranquillo siede, confortato dal sorriso della Musa, sotto il tiglio che a lui "di calma era cortese e d'ombra".⁸

Le immagini incalzano. Rivive la battaglia di Maratona nel ritmo serrato degli scontri, nel balenio delle armi, nell'igneo fumare delle pire, nel tumulto delle falangi, nell'incalzante scalpito dei cavalli, finché lentamente ritorna il silenzio.

Ecco infine a conclusione del Carme, il vaticinio di Cassandra, profetessa come sempre inascoltata, nelle cui parole rivive la guerra di Troia con le sue passioni, con i suoi lutti, con il trionfo dei "fatati Pelidi", con il vano sacrificio di Ettore e rivive anche l'immortale cantore di essa, colto con una suggestiva immagine, mentre brancolando penetra negli avelli e abbraccia le urne e le interroga, per tramandare ai posteri la gloria imperitura di chi versa il sangue per la patria.

Classicismo e romanticismo ancora una volta s'incontrano nei Sepolcri in un dialettico rapporto. Non si dimentichi che mentre scriveva il Carme il Foscolo attendeva anche alla traduzione dell'Illiade. Insomma sempre più si nutriva di cultura classica e traeva ispirazione alla poesia dai poeti dell'an-

tichità pagana. Antico e moderno pacificamente convivono nelle sue opere. Accanto alle tombe di Maratona e di Troia si collocano quelle di Santa Croce, accanto agli eroi antichi, Aiace, "i prenci argivi", Ettore, i grandi della nuova civiltà, da Dante al Petrarca, al Machiavelli, a Michelangelo, al Galilei, al Parini, all'Alfieri, fino allo stesso poeta, non indegno compagno degli antichi fratelli.

La poesia dei Sepolcri sembra dimostrare quanto fosse vera l'affermazione del corifeo dei romantici italiani, il Berchet, che i veri classici erano i romantici in quanto non imitavano gli antichi, ma facevano quello stesso che gli antichi avevano fatto: interrogavano la natura, si volgevano intorno e parlavano del loro mondo, dei loro sentimenti. E così faceva il Foscolo, per il quale fra antico e moderno non c'era soluzione di continuità, per il quale il mondo degli antichi, reso ancora operante attraverso il canto dei poeti, era vivo quanto il mondo dei moderni. Il Foscolo inconsapevolmente annullava l'errore dei teorici del romanticismo, che mentre affermavano la piena libertà degli artisti ne limitavano poi il campo d'azione, e giungeva così alla vera poesia che è, come ognuno sa, classica e romantica allo stesso tempo.

È chiaro, che il sopravvivere dell'elemento mitologico, la presenza del mondo, delle usanze, dei culti pagani costituiscono gli aspetti classici del Carme, non meno che l'eleganza tutta letteraria dell'espressione e la ricchezza dei moduli ritmici.

I Sepolcri ci confermano perciò l'originalità e la ricchezza del mondo spirituale e classico del Foscolo, il quale come ho cercato di dimostrare, rappresenta la voce più singolare, più significativa, di quel travaglio che occupò la mente degli Italiani nell'età napoleonica.

Il Foscolo scrive nel 1814 a Pindemonte nelle Grazie "ho tentato di affratellare la poesia Lirica alla Didattica, e d'idoleggiare le tradizioni storiche e mitologiche, e le sentenze morali, e le teorie metafisiche intorno alle Grazie, in guisa che il poema riesca d'utilità al cuore dei lettori, ed all'ingegno degli artefici"...⁹

Questo Carme è l'inno della bellezza, dell'ingegno, e della virtù. Beltà, ingengo, virtù sono infatti le tre doti celesti che Giove ha largito agli uomini e che le Grazie immortali le tre di Citerea figlie gemelle, conservano, vereconde, alla terra.

Mentre gli uomini vivevano travagliati dalle loro passioni sotto l'impero della dea Natura, dalle acque del mare emerse pietosa Venere, conducendo con sè le Grazie. Il mondo fu trasformato: alla barbarie successe la civiltà. Quando Venere tornò all'Olimpo, lasciò sulla terra le Grazie perchè confortassero con i loro doni la infelice terra e i figli suoi. Quando la Grecia, alla quale Venere e le Grazie avevano primamente largito i loro doni, divenne terra inospitale, l'Italia accòlse le tre divine fanciulle. Il poeta si ripromette di celebrare degnamente, perchè proteggano l'Italia:

"Venite o Dee, spirate, Dee, spandete
La deità materna, e novamente
Deriveranno l'armonia gl'ingegni
Dall'Olimpo in Italia; e da voi solo
Nè dar premio potete altro più bello,
Sol da voi chiederem, Grazie, un sorriso".¹⁰

Il poeta s'apre la via a tracciare in una serie di quadri la storia della poesia in Grecia e poi in Italia fino al Rinascimento.

Rifacendosi alla dottrina dell'armonia dell'universo quale è esposta da Pitagora, che attribuisce ogni perfezione o imperfezione a un maggiore o minor grado di armonia, sicchè nelle arti "la musica dipende dall'armonia dei suoni, la scultura dell'armonia delle forme, la pittura dall'armonia delle linee e dei colori",¹¹ il Foscolo continua: "nella stessa guisa il più o meno di felicità goduta da ciascheduno è a misura dell'armonia che regna nelle sue passioni, e noi siamo infelici per effetto di discordia o dissonanza fra nostri sentimenti.." ¹²

Sarebbe difficile affermare che il Foscolo sia riuscito ad attuare il suo proponimento. Il fatto stesso che il Carme sia giunto frammentario, dimostra che ad esso manca quella struttura logica, senza la quale non può adeguatamente svilupparsi un chiaro svolgimento concettuale. Forse le idee del Foscolo non erano sufficientemente chiare, forse ha ragione il De Sanctis, quando afferma, che tutto il disegno del Carme si risolve nell'affermazione che il "mondo umano e civile" succede "all'età prima".¹³

Le Grazie furono scritte praticamente negli anni del periodo fiorentino, al centro della rinnovata civiltà classica, sempre più attiva nell'animo del Foscolo, che opera quel rasserenamento delle passioni che permette al poeta di sollevarsi ad una contemplazione più distaccata della vita.

La situazione delle Grazie non è molto differente da quella dei Sepolcri, ma nelle Grazie vi è minore vastità di rappresentazione, minore sostanza umana. Quello è la vita tutta, questo è il Carme della bellezza, della poesia, dell'arte.

Non posso concludere l'analisi dell'opera poetica

foscoliana classica, senza accennare alla sua attività di tragediografo, che lo impegnò a lungo. L'Alfieri fu lo scrittore al quale il Foscolo si volse con maggiore simpatia negli anni della sua prima formazione letteraria; in lui non vedeva soltanto il grande tragediografo, ma un esempio insigne di un uomo e di cittadino. Tutte le tragedie foscoliane sono modellate sugli esempi classici e rispettano rigorosamente le unità di luogo, di tempo e d'azione ed ogni altro precetto della rigida poetica classica.

Le sue teorie non sono nuove: derivando in gran parte dall'Alfieri, rappresentano il pensiero tradizionale del classicismo rinascimentale, elaboratosi attraverso lo studio della poetica aristotelica.

Spigolando qua e là nel teatro foscoliano è possibile trovare immagini e situazioni poeticamente ben risolte, ma si giungerebbe alla conclusione, che non la musa drammatica, bensì quella lirica ispira il Foscolo nel suo mondo classico.

Questo nelle grandi linee, lo svolgimento della lirica che corrisponde allo svolgimento classico della personalità foscoliana, formatasi coi vari apporti della cultura classica, settecentesca e preromantica, e attraverso la viva esperienza di molteplici vicende sentimentali e politiche.

Erzsébet TIMÁR

Note

- 1.E.Rocco:Biografia degli Italiani illustri.Venezia,1830.p.381.
- 2.C.Petruzzi:Lettere di Ugo Foscolo a Isabella T.Albrizzi.Milano,
Mondadori,1927.p.71.
- 3.Ibidem,p.72.
- 4.Ugo Foscolo:Poesie.Bologna,L.Cappelli,1950.p.90.
5. " " " " " "
6. " " " " " p.95.
7. " " " " " p.71.
8. " " " " " p.72.
- 9.E.Tuffoni:Lettere scelte di Ugo Foscolo.Firenze,Sansoni,1950.p.14.
- 10.Ugo Foscolo:Poesie.Bologna,L.Cappelli.1950.p.130.
- 11.G.Federzoni:Il carattere di Ugo Foscolo.Torino,Editori Riuniti.1957.p.48.
- 12.Ibidem,p.49.
13. " p.54.

Le parole composte della lingua italiana contemporanea

I

Una lingua non rimane mai immobile, ma più o meno rapidamente muta col tempo. La lingua viva segue sempre, adattandosi e cambiandosi con un po' di ritardo il progresso della vita, costantemente si adegua alle modificazioni avvenute nella rispettiva comunità sociale.

L'adeguarsi del lessico alle esigenze nuove della realtà si verifica tramite innovazioni che si possono dividere in tre gruppi:

1, i cambiamenti semantici, cioè la modificazione del contenuto semantico delle parole già esistenti. P.e. satellite che attualmente significa un pianeta artificiale, uno strumento tecnico che viene immesso in un'orbita circumterrestre da un razzo vettore, per scopi scientifici, originariamente significava "guardia del corpo", "servitore". /Quest'ultimo significato è conservato in "stati satelliti", cioè stati piccoli dominati politicamente da un altro stato potente./

2, i prestiti linguistici, cioè parole prese da altre lingue. P.e. lo sport è venuto dall'anglosassone, l'ussaro dall'ungherese in italiano.

3, e finalmente la formazione delle parole, cioè la creazione di nuove parole dal materiale lessicale già esistente nella lingua. P.e. bello → bellezza, Bari → barese, cassa + forte → cassaforte.

L'arricchimento del lessico per mezzo della formazione delle parole consiste nella creazione di unità lessicali nuove in due modi principali ¹:

1, da una parte, si aggiungono morfemi speciali /prefissi, suffissi, prefissoidi e suffissoidi^{2/} ad una base, p. e. trovare → ritrovare, bestia → bestiame, solco → microsolco, croce → crociforme. Tale procedimento si chiama derivazione.

2, dall'altra parte, il lessico si arricchisce di nuove parole e nuove espressioni per mezzo della combinazione di due o più parole autonome, p.e. mezzo + giorno → mezzogiorno. Tale procedimento sarà denominato composizione che sarà l'argomento speciale del nostro studio.

II

Prima dello studio sistematico dei vari tipi della composizione vanno fatte alcune considerazioni di ordine generale.

1, Vorremmo dare maggior rilievo al fatto che secondo la nostra concezione la composizione consiste nel mettere insieme parole autonome. P.e. cassaforte si considera una parola composta perchè i due elementi componenti sono parole autonome che possono usarsi anche per sè stesse, e tutt'e due entrano nella categoria corrispondente delle parti del discorso /cassa: sostantivo, forte : aggettivo/. Ma telegiornale, idrovolante e simili non si considerano parole composte, perchè una delle parti componenti non 'è parola autonoma, non può usarsi per sè stessa, e non entra in alcuna categoria delle parti del discorso /tele- , idro- /. Tali parole si considerano parole derivate e non composte.

2, Si considera composizione il procedimento in cui l'unione di due parole autonome porta alla creazione di un'unità lessicale nuova. A questo riguardo non importa la divisione grafica dei componenti, cioè fra i composti ci sono parecchi che si scrivono staccati, ma sono composti veri e propri a dispetto della grafia. Ad esempio : tavola rotonda, dal punto di vista storico, è un composto, perchè le due parti costituenti hanno perduto i loro significati originari per darne un terzo assolutamente nuovo. /Una tavola rotonda non è più un mobile che ha la forma tonda, ma un convegno di esperti, riuniti per discutere su un problema d'attualità./ O nel composto di fronte la fronte non è più la parte del corpo umano, ma il significato nuovo dell'unità nuova è di carattere locale: dinanzi.

Non sono, invece, composti quelle unioni puramente grafiche in cui le due parole conservano i loro significati originari, p.e. in dimmi si trovano scritti in una parola l'imperativo singolare del verbo dire e la forma atona del pronome personale di prima persona singolare in funzione dativa : mi. Nei loro significati originari non è avvenuto alcun cambiamento e non è stato creato un terzo significato nuovo.

3, Anche il latino conosceva la composizione come uno dei procedimenti della formazione delle parole. Ma la composizione nel latino non era tanto frequente, quanto lo è nelle lingue romanze moderne. Il latino classico ci presenta pochi tipi di composti.

Il tipo più frequente della composizione è quello in cui le due parti sono unite per mezzo della vocale i : agricola, signifer, omnipotens, armiger, particeps, aedifico. Più rari sono i casi diversi : quadrupes, magnanimus, maledico.

Ma, in tutti i tipi di composti latini la parte determinante /d'ora in poi DE/ occupa il primo posto, mentre la parte determinata /d'ora in poi DO/ il secondo.

Nell'italiano, invece, la vocale di collegamento i non appare nei composti popolari, ricorre soltanto in quelli "dotti" prestatati dal latino /agricolo/ e in neologismi latineggianti, quale il dannunziano velivolo. La parte determinante occupa per lo più il secondo posto /cassaforte, agenzia viaggi /, mentre si trova al primo posto nelle formazioni modellate sugli esempi antichi /bassorilievo/. Nell'uso moderno in certi casi i due ordini lineari possono alternarsi: autoricambi /DE -DO / e ricambi auto /DO - DE/.

4. Le due parole autonome che si uniscono per formare un composto, in maggioranza dei casi non subiscono alcun mutamento fonetico /troncamento ecc./. Ma, in certe condizioni, possono aver luogo leggere modificazioni fonetiche. È frequente, ad esempio, la contrazione della vocale ultima della parola precedente con quella prima della parola seguente:

pasta + asciutta = pastasciutta

gira + arrosto = girarrosto

Ma possono contrarsi anche intere sillabe :

fantasia + scienza = fantascienza

digestione + stimola = digestimola

Un esempio umoristico-ironico del linguaggio politico-giornalistico : fanfanatici si dicono i seguaci fanatici del Fanfani.

5, Il legame logico dei componenti di una parola composta può essere sintatticamente esplicitato, dunque facilmente riconoscibile. In altri casi questo nesso può rimaner celato.

a, Il rapporto logico è chiaramente segnalato nei composti risalenti alle fasi antiche :

terremoto /terrae motus/
acquedotto /aquae ductus/
pomodoro /pomo d'oro/
capodopera /capo d'opera/

b, Mentre, specie nella lingua moderna, abbonda il tipo di composto, nel quale il rapporto sintattico funzionale non è segnalato in nessun modo. Tale tipo deriva dall'abbreviazione di un intero sintagma : treno merci, agenzia viaggi, Ufficio Stranieri, capostazione, Romametro.

III

Nel presente articolo - per ragioni di spazio - non abbiamo la possibilità di elencare tutti i vocaboli che sono creati per mezzo del processo della composizione, ma ci fermiamo ai singoli modi della composizione, e cerchiamo dare le leggi generali che poi saranno dimostrate da alcuni esempi concreti.

1, Sostantivi composti

A, Sostantivo + sostantivo

I sostantivi composti di due sostantivi possono dividersi in due

gruppi secondo che il sostantivo determinante abbia la funzione di apposizione o quella di qualche complemento retto dal sostantivo determinato.

a, Funzione appositiva

Spiccano prima di tutto quelli di tipo latineggiante con l'ordine DE-DO : madrelingua, banconota, capolavoro, fantascienza ecc. In questo tipo può trovarsi anche la i come vocale di collegamento: velivolo, aliscafo.

Ma molto più frequenti sono i composti con l'ordine moderno DO - DE : arcobaleno, cassapanca, pescecan, pescespada, foresta vergine, carrozza ristorante, nave traghetto, lingua sorella, razzo vettore.

b, Funzione complementare

DE - DO : acquedotto, terremoto, ferrovia, autoricambi, Romametro

DO - DE: capodanno, pomodoro, acquavite, cartacarbene, ricambi auto, agenzia viaggi, Ufficio Stranieri, treno merci, ragazza squillo, stiratura pantaloni.

Richiedono un'attenzione particolare i composti con capo e auto.

Il sostantivo capo può avere due funzioni:

1, Parte determinante, apposizione, che qualifica, rafforza l'altro sostantivo, indipendentemente dall'ordine lineare, cioè può precedere o seguire il nome determinato.

DE - DO : capolavoro, capoluogo, capocuoco

DO - DE : redattore capo, consigliere capo

Ma qui sorge il problema del Plurale. Si dà la forma plurale a quella delle due parti che appare la più importante, cioè DO. Abbiamo dunque capolavori, capoluoghi, capocuochi, redattori capo, consiglieri capo. La parte capo /DE/ resta invariabile.

2, Parte determinata, sostantivo reggente, determinato da qualche complemento che viene espresso dall'altro sostantivo. In questo caso l'ordine sarà sempre DO - DE : capostazione, capoclasse, capobanda, caposquadra.

In questo caso la forma plurale si dà al capo /DO/, mentre l'altro sostantivo /DE/ resta invariato: capistazione, capiclasse, capibanda, capisquadra.

La voce auto, nei composti, può avere due significati diversi :

1, accorciamento di automobile /macchina/ usato frequentemente come primo membro di parole composte che designano veicoli a motore, o che si riferiscono alla motorizzazione : autocisterna, autogrù, autoriscaldamento, autostrada, autonoleggio, autoparcheggio ecc.

Queste parole sono veri e propri composti, l'unione di due parole autonome.

2, primo elemento di parole di origine greca o di formazione moderna, con i significati "stesso", "di sé stesso", "spontaneamente da sé" : autobiografia, autocoscienza, autocritica, autoaccensione, autodifesa, autofinanziamento, autoinduzione ecc.

Queste parole non sono da considerare composti, perché non consistono di due parole autonome /auto- in tale significato non si usa di per sé stesso/. Con maggior proprietà possono chiamarsi

derivati in cui auto- funge da prefissoide.

B, Sostantivo + aggettivo

I sostantivi composti di un sostantivo e di un aggettivo si dividono in due gruppi, basati sul rapporto sintattico che corre fra le due parti costituenti.

a, L'aggettivo /DE/ serve da attributo per determinare il sostantivo /DO/.

DE - DO : biancospino, francobollo, bassorilievo, gentiluomo,
vanagloria, mezzogiorno, mezzanotte, buonalana, buon-
costume, buongustaio

DO - DE : fabbroferraio, palcoscenico, acquaforte, pastasciutta,
caposaldo, terraferma, granturco, camposanto, casamatta,
tavola rotonda, tavola calda, amor proprio, sangue freddo.

Anche nei toponimi vengono attestati tutti e due gli ordini lineari : Belmonte, Francavilla /DE - DO/; Montebello, Villafranca /DO - DE/.³

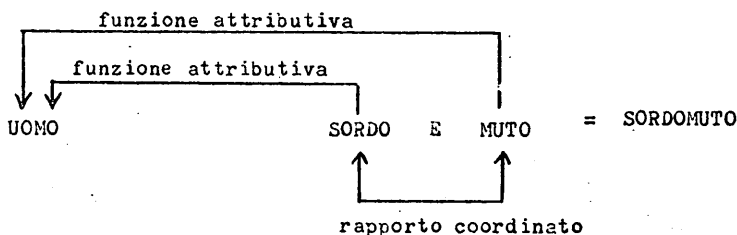
b, L'aggettivo /DO/ viene determinato dal sostantivo /DE/ che in generale funge da complemento di limitazione. L'ordine è
DE - DO : pettiroso, capinera.

Come l'ordine DE - DO, così anche la presenza dell'i in funzione di vocale di collegamento attestano l'origine antica, latineggiante di questo tipo.

/Oltre ai due esempi citati, nell'italiano si può trovare una serie di parole modellate su questo tipo : occhinero, codimozzo ecc., ma - non essendo sostantivati, come pettiroso e capinera - verranno trattati più tardi, sotto gli aggettivi./

C, Aggettivo + aggettivo

In questo caso si tratta sempre di due aggettivi sostantivati. Non si può parlare delle funzioni sintattiche, perchè nessuno dei due aggettivi determina l'altro, fra essi il rapporto è coordinato. Entrambi gli aggettivi servivano a determinare un sostantivo, entrambi gli aggettivi avevano dunque la funzione determinante /attributiva/ rispetto al sostantivo. Ma poi questo sostantivo venne omesso, e gli aggettivi perdettero la loro funzione sintattica. P.e.



Esempi: sordomuto, chiaroscuro, pianoforte

D, Verbo + sostantivo

In questo tipo dei composti, in generale, il verbo occupa il primo posto e il sostantivo lo segue per lo più in funzione di oggetto diretto. Il sostantivo è funzionalmente il determinante del verbo, l'ordine dunque in questo tipo DO - DE.⁴

I sostantivi di ambedue i generi possono aggiungersi al verbo o in forma singolare, o in quella plurale.

a, verbo + sostantivo maschile singolare: girarrosto, grattacielo.

passaporto, parafango, parapetto, rompicollo, accendigas,
tergicristallo, spazzacamino, vendifumo

b, verbo + sostantivo maschile plurale: battipanni, guardaboschi,
guardasigilli, asciugacapelli, cavatappi, stuzzicadenti,
paraurti, attaccapanni, mangiadischi

c, verbo + sostantivo femminile singolare : portabandiera, porta-
cenere, spazzaneve, cavalcavia, scioglilingua, asciugamano,
baciamano, aspirapolvere

d, verbo + sostantivo femminile plurale : portasigarette, portalettere,
guastafeste, baciapile, lustrascarpe, apriscatole, sputasentenze

Questo tipo non è raro tra i nomi di famiglia, originariamente soprannomi che poi sono stati diventati nomi di famiglia:

Bevilacqua, Fumagalli, Cimabue ecc. Anche i toponimi ci presentano alcuni esempi: Battipaglia, Bagnacavallo, Miravalle, Miramare ecc.

Al posto del sostantivo può trovarsi anche un infinito :
lasciapassare.

Quanto alla forma verbale, le considerazioni degli studiosi sono discordanti, e noi ci associamo a coloro che vedono in essa un imperativo originario.⁵

La funzione sintattica del sostantivo negli esempi finora citati consta nell'essere oggetto diretto. Ma il sostantivo può essere anche il soggetto logico dell'azione espressa dal verbo: batticuore, cantalupo, girasole, marciapiede. Il Rohlf, con molta conseguenza, si serve del termine "vocativo"⁶ perchè presso un imperativo l'unico soggetto grammaticale può essere solo la seconda persona : tu.

L'elemento verbale, - quando non è l'imperativo, ma l'infinito o qualche forma participiale - può trovarsi al secondo posto. Esempi

con l'infinito, l'ordine DE - DO : carnevale /carne + levare/, carnasciale /carne + lasciare/. Esempi con part. pres., l'ordine DE - DO : luogotenente, nullatenente. Esempi con part. pass. Il sostantivo viene determinato dal part. pass. l'ordine DO - DE : terracotta, cartapesta /pesta = pestata/. Ma è possibile anche il caso contrario, cioè il part. pass. è determinato dal sostantivo che funge da complemento di causa efficiente. In ques'ultimo caso l'ordine sarà DE - DO : manoscritto, mantenuto.

Richiedono un cenno a parte i tipi pontefice, carnefice, orefice /orafo/, fiammifero, fruttifero, erbivendolo, pescivendolo ecc. i quali evidentemente contengono un sostantivo e un elemento verbale derivato dai verbi latini facere, ferre, vendere. In tale senso anche queste parole possono essere considerate composte. Ma questi composti sono stati formati ancora nel latino /classico e tardo/ e l'italiano li ha ereditati con più o meno modificazioni fonetiche. Appunto perciò essi da noi saranno chiamati "composti storici". Dal punto di vista storico essi sono composti, ma non lo sono dal punto di vista della struttura dell'italiano moderno, perchè una delle parti costituenti - l'elemento verbale /-fice, -fero, -vendolo/ - non è parola autonoma. Se troviamo tale parola formata già nella lingua moderna p.e. petrolifero, la consideriamo derivata con suffissoide "- fero".

E, Verbo + verbo

Ci sono composti che consistono di due imperativi coordinati : saliscendi, andirivieni /anche così: va e vieni/⁷, dormiveglia, parapiglia, fuggi fuggi, lecca lecca ecc.

F, Verbo + complemento avverbiale

Anche questo tipo si divide in 3 gruppi:

- a, avverbio + verbo/infinito/, l'ordine DE - DO : benestare,
benessere, malessere. Questi composti sono già definitivamente
sostantivi, non hanno le forme della coniugazione.
- b, verbo/imperativo/ + avverbio, l'ordine DO - DE : buttafuori,
passavanti, vogavanti. Al posto dell'avverbio può stare anche un
aggettivo di valore avverbiale : posapiano, cascamorto.
- c, verbo/imperativo/ + locuzione avverbiale, l'ordine DO - DE :
saltimbanco, cantimbanco, saltimbocca.

G, Sostantivo + particella o preposizione

- a, Sostantivo + particella "non" : noncuranza, nonsense, noncon-
formista
- b, sostantivo + preposizione: doposcuola, dopopranzo, senzatetto,
senzapatria, sottoscala, sottotipo, con-
travveleno, controriforma, sopraprofitto,
oltremare, oltre cortina

H, Sostantivi composti di più elementi

Si tratta di sostantivi composti di tre elementi e anche di
intere proposizioni.

- a, composti di tre elementi: postelegrafonici /postali + telegrafici
+ telefonici/ autoferrotramvieri ,
vitivinicoltura

b, composti di intere proposizioni : misirizzi /"mi si rizzi", pupazzetto con la base tondeggiante e appesantita al centro, che tende a raddrizzarsi in qualunque posizione lo si metta/; non-tiscordardime /o non ti scordar di me /, lascifareame.⁸

2, Aggettivi composti

A, Aggettivo + sostantivo

Gli aggettivi composti di un aggettivo e di un sostantivo si dividono in due gruppi:

a, Il valore dell'aggettivo viene intensificato mediante un'immagine in forma di un sostantivo, col quale è stabilito un rapporto di similitudine. Il sostantivo funge da complemento di paragone ed è il determinante dell'aggettivo. L'ordine DO - DE : nudo bruco / = nudo come bruco/, rosso fuoco, nero fumo, biondo oro, grigio perla. Più raramente al posto del sostantivo può trovarsi un altro aggettivo /vedi più avanti: aggettivo + aggettivo./

b, Il sostantivo è in funzione di oggetto diretto /se l'aggettivo deriva da un participio/ : nullatenente, o di qualche altro complemento, in maggioranza dei casi, complemento di limitazione. Anche in questo tipo il sostantivo è a determinare l'aggettivo, ma l'ordine sarà DE - DO : fededegno, biancovestito, verosimile.

Un tipo particolare di questi composti sono le formazioni come codimozzo, occhiazurro, occhinero, alidorato ecc. già analizzati tra i sostantivi pettirosso, capinera /p. 8/

B. Aggettivo + aggettivo

Anche questo tipo si divide in due gruppi:

a, Il secondo aggettivo intensifica il primo /come in caso degli aggettivi composti con sostantivi del tipo nero fumo/.

L'ordine DO - DE : stanco morto, ubriaco fradicio

b, Uno dei due aggettivi modifica il valore dell'altro sia indicando la contemporanea presenza di due qualità : grigioverde, sordomuto, anglosassone; sia esprimendo una sfumatura della qualità indicata dall'altro aggettivo : verde chiaro, grigio cupo, rosso scuro, giallo sporco.

Una speciale categoria di aggettivi composti è quella formata di parole riunite fra loro col semplice accostamento di due o più parole o addirittura di elementi più o meno alterati di parole. Tale accostamento è contrassegnato dalle lineette. In questo caso la flessione colpisce sempre e soltanto l'ultima parola del gruppo.

/la guerra/ russo - giapponese; /le guerre/ russo-giapponesi

/l'alleanza/ anglo-russo-americana

/il vocabolario/ italo - ungherese

C. Aggettivo + avverbio

Appartengono a questi composti gli aggettivi sempreverde, malsano ecc. e per lo più quelli che provengono da participi : sopraccitato, sopraddetto, cosiffatto, benvenuto, e le formazioni dotte altisonante, lungimirante /con i del collegamento/. Questi sono veramente aggettivi, perchè tali, verbi "consiffare", "sopraccitare" ecc. non esistono.

A questo gruppo appartengono anche le forme analitiche della

comparazione dell'aggettivo : più bello, molto /assai, troppo/ bello,
bello bello

D, Altri tipi di aggettivi composti

Aggettivi composti possono formarsi anche

- a, mediante la composizione di avverbi e preposizioni : dabbene,
perbene, dappoco, ammodo ecc.
- b, mediante la giustapposizione di due nomi propri geografici:
/il rapido/ Roma-Milano, /aerolinea/ Roma-Budapest
- c, mediante locuzioni avverbiali usati in qualità di aggettivo:
in gamba, oltremare, oltrecortina
- d, mediante la combinazione di pronomi e verbo : tuttofare
/una domestica tuttofare/.

3, Verbi composti

Si hanno tre tipi di verbi composti:

a, Verbo + sostantivo. In questo tipo il sostantivo determina il verbo, per lo più in funzione di oggetto diretto, ma può avere anche altre funzioni /p.e. complemento di mezzo/. L'ordine DE - DO :
manomettere, malleware, capovolgere, mantenere, calpestare, manovrare,
saccomettere /mettere a sacco/, scamozzare /capo + mozzare + prefisso
"s"/

b, Verbo + avverbio. Questo tipo non è produttivo nell'italiano. Vi appartengono i verbi composti con BENE e MALE. Essendo l'avverbio in questi composti il determinante, si ha l'ordine DE - DO. Oltre ai composti ereditati dal latino : benedire, maledire, assuefare, liquefare, soddisfare, pochissime sono le formazioni italiane di

questo tipo : malmenare, maltrattare.

Ma le lingue romanze, e così anche l'italiano, hanno creato un tipo nuovo di verbi composti con avverbio. Questi nuovi composti presentano l'ordine moderno DO - DE e non sono mai uniti nella grafia, perchè il verbo, al primo posto, contiene i morfemi flessionali. Questi composti si distinguono dai sintagmi verbali per il fatto che in essi sono sviluppati significati nuovi : voler bene /= amare/, far fuori /= uccidere/, buttare giù /=demolire/, mandare giù /=inghiottire/

P.e. Pierino ha mandato giù tutta la cioccolata /composto : predicato/

Ma, in contesto adatto il significato originario può riapparire: "Mandami giù le chiavi !" /sintagma : predicato e complemento di luogo/.

c, Sono composti alfine le forme dei tempi composti della coniugazione attiva e quelle di tutta la coniugazione passiva : ho amato, avevo amato ecc; sono amato, ero amato ecc.

Dal punto di vista storico anche il futuro "semplice" e il presente del Condizionale sono da considerare composti.

amerò = amare + ho

amerei = amare + ebbi

In seguito, in certe forme verbali sono doppie composizioni.

Ad esempio

avrò amato = $\underbrace{\overbrace{\text{avere} + \text{ho}}^{1^{\text{a}} \text{ comp.}} + \text{amato}}_{2^{\text{a}} \text{ comp.}}$

è stato ucciso = $\underbrace{\overbrace{\text{è} + \text{stato}}^{1^{\text{a}} \text{ comp.}} + \text{ucciso}}_{2^{\text{a}} \text{ comp.}}$

4, Avverbi composti

Gli avverbi, secondo la grammatica tradizionale, sono divisi in semplici, composti, e locuzioni avverbiali.

a, Gli avverbi veramente semplici sono pochi : bene, ieri, sempre, lì ecc. Tra quelli che oggi sono categorizzati semplici, dal punto di vista storico, molti sono i composti. L'origine di questi "composti storici" risale al latino tardo.

ancora = ad hanc horam

ognora = omni hora

adesso = ad ipsum

dopo = de post

dentro = de intro

dietro = de retro

avanti = ab ante

Dal punto di vista storico sono composti tutti quelli formati con il suffisso - MENTE, che è la continuazione del sostantivo latino MENS, -NTIS. /Boccaccio, Decameron, IX, 19: "Se con sana mente sarà riguardato l'ordine delle cose, assai leggermente si conoscerà."/

b, Tra gli avverbi composti sono ritrovabili le combinazioni di quasi tutte le categorie delle parole: ci sono elementi nominali, pronominali, avverbiali, prepositivi ecc.: sottovoce, dappertutto, talvolta, appena, purtroppo, tuttora, stamattina, stasera, oggi, di qui, più in qua, da quando, fin quando, dal di dentro, dal di fuori, dopodomani, pressapoco ecc.

c, Hanno lo stesso valore dell'avverbio le numerose locuzioni avverbiali. Benchè scritte in due o più parole, esse

formano una stretta unità : i vocaboli che lo compongono sono disposti in ordine fisso, ed il tutto equivale ad un unico avverbio, ad es.

<u>in modo assoluto</u>	= assolutamente
<u>con dignità</u>	= dignitosamente
<u>in qual tempo</u>	= quando

Esempi : a che ora? in che modo? da qual parte? per quanto tempo?
a qual fine?

a destra, a sinistra, l'anno scorso, da oggi in poi, a poco a poco, ad un tratto, per iscritto, a matita, a penna, in nessun modo, in nessun luogo, in qualche luogo, per qualche tempo ecc.

Un tipo particolare delle locuzioni avverbiali è formato dalla combinazione della preposizione a con un composto del tipo verbo + sostantivo : a squarciagola, a crepapelle, a rompicollo. /Evidentemente si tratta di una composizione doppia./

d, Sono composti le forme analitiche della gradazione dell'avverbio : più bellamente, il più bellamente

5. Numerali composti

I numerali sono per la maggior parte composti.

Sono semplici soltanto : uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci, venti, trenta, quaranta, cinquanta, sessanta, settanta, ottanta, novanta, cento, mille, milione, miliardo. Tutti gli altri sia cardinali, sia ordinali, sono composti : venticinque, venticinquesimo ecc.

Sono composti tutte le frazioni : un terzo, due terzi ecc.
e tutti i moltiplicativi : una volta, due volte ecc.

6, Pronomi composti

a, Anche i pronomi personali e riflessivi hanno forme composte in unione con altri pronomi o avverbi: noialtri, voialtri, me lo, te ne, glielo, se lo, eccomi ecc.

b, Tra i dimostrativi sono "composti storici" questo /eccu + istu/, quello /eccu + illu/, codesto /eccu + tibi + istu/, colui /eccu + illui/, costui /eccu + istui/, stesso /iste + ipsu/, medesimo /met + ipsimus/. Ma queste forme oggi si considerano già come semplici.

c, Tra gli interrogativi e i relativi si trovano già composti veramente italiani : che cosa? il quale, la quale.

d, Gl'indefiniti ci presentano la maggior parte dei composti italiani : ognuno /ogni + uno/, qualche /quale = che/, checchè /che + che/, ecc.

Ci sono alcune composizioni doppie: qualcuno /quale + che + uno/, qualcosa /quale + che + cosa/, chicchessia /chi + che + sia/, checchesia /che + che + sia/, qualsiasi /quale + sia + sì/, qualsivoglia /quale + si + voglia/. Il pronome si in questi composti serve alla generalizzazione del verbo, cfr. Dante: "Per me si va ne la città dolente."

Ma, anche qui ci sono alcuni composti storici : nessuno /ne + ipse + unus/, ciascuno /quisque unus/.

7, Particelle composte

A, Preposizioni

a, Le preposizioni articolate : del /di + il/, della /di + la/, degli /di + gli/ ecc.

b, Tra le preposizioni improprie si trovano composti come malgrado /malo + grado = gradimento /, tranne /tra [i] + ne/, nonostante /non + ostante/ ecc.

c, Le locuzioni prepositive sono formate da più elementi, in generale da sostantivi o avverbi o aggettivi congiunti a più preposizioni semplici o articolate : a causa di, all'infuori di, in conseguenza di, per mezzo di, in mezzo a, di fronte a, in fatto di, di sotto di, al di qua da, al di là da ecc.

B, Congiunzioni

/Gli elementi dei composti sono tanto chiari che non esigono analisi ulteriore./

a, Congiunzioni composte : benchè, giacchè, oppure, pertanto, qualora, sebbene, cioè, perciò, tuttavia.

Ci sono anche compozioni doppie : cionnonostante, contuttociò, nondimeno.

b, Locuzioni congiuntive : vale a dire, per conseguenza, non appena che, caso mai che, visto che, atteso che, a patto che, supposto che ecc.

C, Interiezioni

Oltre alle interiezioni proprie /oh, ah, ohi ecc./ ci sono gruppi di parole, anche proposizioni intere, che fungono da interiezioni.

a, Sostantivo + per /interiezioni di cortesia/ : per amore, per favore, per cortesia, per piacere ecc.

b, Sostantivo + a /interiezioni di esortazione con senso predicativo/ : all'armi, al ladro, al fuoco ecc.

c, Vocativo + particella dell'affermazione : si } interiezioni di
Vocativo + particella della negazione : no }
cortesia nella risposta/ : signorsì, signornò, sissignore, nossignore

d, Vocativo + pronome possessivo /interiezioni di meraviglia, o di ira/ : Dio mio, mamma mia, mortacci tuoi ecc.

e, Sostantivo + sostantivo, con preposizione o senza. /Interiezioni d'imprecazione/ : corpo di Bacco, porco mondo, porca miseria ecc.

f, Proposizioni complete /interiezioni con diversi significati/: chissà, dagli, Dio ci liberi ecc.

g, Proposizioni ellittiche /forme di saluto, auguri /: buon giorno, buona sera, buon Natale, buon anno, buon appetito ecc.

IV.

Dall'esame precedente risulta che la composizione è uno dei più produttivi procedimenti formativi nella lingua italiana contemporanea, che tocca tutte le categorie delle parole.

La prova di un nuovo composto è data

1, dalla creazione di un significato nuovo, ad es. cassa-forte, non è una cassa che è forte, ma un armadio metallico con speciali serrature di sicurezza per custodire denaro e preziosi;

2, dall'impossibilità dell'inversione delle parti costitutive. Se invertiamo le parti, il significato nuovo dell'insieme scompare e riappaiono i significati originari, ad es. forte cassa è una cassa, per lo più di legno, che è forte.

Confrontiamo le due proposizioni:

Ho comprato una cassaforte per il mio ufficio.

Ho comprato una forte cassa per i miei libri.

Nándor BENEDEK

NOTE

- 1, Pavao Tekavcic distingue anche un terzo procedimento: la formazione di un sostantivo per estrazione dal verbo corrispondente, come proroga da prorogare, qualifica da qualificare ecc. /Vedi P. Tekavcic : Grammatica storica dell'italiano, Bologna, 1972, vol. III, pp. 225-227/
- 2, Riguardo ai "prefissoidi" e "suffissoidi" v. Bruno Migliorini: Saggi sulla lingua del Novecento, cap. 1^o /Firenze, 1963/;
Bruno Migliorini : Il tipo "radiodiffusione" nell'italiano contemporaneo, in "Archivio Glottologico Italiano" 27 /1935/, p. 16
Josip Jernej : Elementi di lessicologia e semantica, Zagreb, 1965, pp. 42-44
Pavao Tekavcic : Grammatica storica dell'italiano, Bologna, 1972, vol. III, pp. 220-224
- 3, Quanto ai toponimi, v. P. Tekavcic, op. cit. vol. III, p. 202
- 4, Solo nel linguaggio della pubblicità si trova anche l'ordine DE - DO : digestimola, biancofà /detergente/
- 5, Gerhard Rohlfs: Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, vol. III, Torino, 1969, p. 344, "Per quanto riguarda il senso di queste formazioni, nelle forme verbali sarà da vedere per lo più un imperativo."

Per alcuni altri linguisti però, principalmente ad Antonino Pagliaro, sembra un'assurdità congiungere un imperativo con un oggetto inanimato : l'attaccapanni è l'arnese dove si attaccano i panni, esso non è capace eseguire alcuna azione. Secondo questa opinione "... nel primo elemento del composto non si ha un imperativo, ma si ha il puro tema" /A. Pagliaro : Sommario di linguistica arioeuropea, Scuola di Filologia Clas-

sica dell'Università di Roma, serie II, 2. 1, Roma, 1930, p. 162/ Ma questi studiosi non si rendono conto della possibilità delle formazioni come "non ti scordar di me" che è prettamente un imperativo negativo riferitosi ad un fiore, o "misirizzi" riferito ad un balocco.

Altri, infine, vedono nell'elemento verbale la 3^a persona singolare del presente dell'Indicativo. /Federigo Tollemache : Le parole composte nella lingua italiana, Roma, Edizioni Rores di Nicola Ruffolo, 1945, pp. 170 ss./ Ma in questo caso l'interpretazione delle forme verbali della 2^a e della 3^a coniugazioni /accendigas, apriscatole, coprifuoco/ è possibile soltanto con spiegazioni fonetiche forzate, come l'affievolimento della vocale intertonica E > I .

- 6, "Il sostantivo ha per lo più il valore di un complemento oggetto: "guarda la porta", "porta il danaro"; più raramente è un vocativo: Cantagrillo, Pisciavacavallo, saltamartino, batticuore, girasole" /G. Rohlfs : op. cit. vol. III, p. 344/
- 7, "... e si chinò a sorvegliare il va e vieni delle spole attraverso la tela..." /Meoni : La ragazza di fabbrica, Vallecchi, 1960, p. 12/
- 8, "lascifareame". Questa sostantivazione fu eseguita la prima volta dal Manzoni nei Promessi Sposi. "Signor spaccone, signor capitano, signor lascifareame?" /Promessi Sposi, commento critico di Luigi Russo, "La nuova Italia" Editrice, Firenze, s. a., p. 212/

Una possibilità della rappresentazione del
carattere attraverso il linguaggio*
/analisi stilistica/

È un compito difficile il dover decidere chi è il protagonista de "Il quarantotto" di Leonardo Sciascia.¹ Le vicende vengono narrate, in prima persona singolare, dallo scrittore, il quale — ormai vecchio — si rifà ad un certo periodo della sua vita, alla sua infanzia fino a che diventa giovanotto. Gli episodi raccontati della sua vita corrono parallelamente con vicende storiche importanti, dalla rivoluzione del 1848 fino allo sbarco dei "Mille" in Sicilia. Gli avvenimenti sono popolati di figure inventate, di tipi caratteristici della società dell'Ottocento e di figure vere le quali però — come spesso succede nei romanzi storici — hanno soltanto ruolo secondario, sono soltanto delle "comparse" che appaiono nello sfondo degli avvenimenti. Tra i numerosi personaggi del racconto la persona del narratore è abbastanza passiva: egli nota tutto, ma non agisce; agiscono invece gli altri, fra i quali al centro del racconto stanno il barone Garziano e la sua famiglia. Proprio il barone potrebbe essere considerato il protagonista del romanzo: è messo lui al centro del romanzo come il tipo del nobile il quale riesce a far parte della classe dirigente prima e dopo il grande cambiamento politico-sociale causato dalla formazione dell'Italia unita. Appunto perché personaggio tipico, quasi simbolico di questa epoca — non per caso lo avevano descritto anche altri scrittori come p.es. Lampedusa nella figura di don

* Il brano che segue fa parte di un lavoro più vasto nel quale ci siamo proposti di elaborare e di mettere alla prova alcuni metodi possibili dell'analisi stilistica. Di tali metodi qui presentiamo quello che partendo dagli effetti stilistici cerca di afferrare, complessivamente, quei mezzi linguistici con i quali gli stessi effetti vengono raggiunti. Come oggetto dell'analisi abbiamo scelto un romanzo breve intitolato "Il quarantotto" /Einaudi, Torino, 1958/ di uno scrittore contemporaneo, di Leonardo Sciascia.

Calogero de "Il Gattopardo" oppure Federico De Roberto nella figura di Gaspare Uzeda ne "I viceré" — egli è il più plastico, più vivo tra tutti i protagonisti de "Il quarantotto".

Che uomo è il barone Garziano? Nel racconto di Sciascia non fa altro che causare guai ad altri: fa mettere in prigione il servo per poter averne la moglie come amante; avvelena la vita di sua moglie; nella vita politica è uno che fa il doppio gioco /per esempio, è il presidente del Consiglio Comunale ma di nascosto fa uccidere i capi dei liberali/. È un uomo il quale cerca sempre e soltanto il bene proprio.

E nonostante tutto ciò, la figura del barone Garziano suscita in noi più simpatia che odio. Perché? Prima di tutto perché Sciascia lo caratterizza con ironia; le sue tragedie non sono altro che commedie; quasi quasi non vediamo nella loro portata vera le sue malefatte. E in secondo luogo è simpatico perché egli viene caratterizzato attraverso un linguaggio personalissimo, colorito e vivace; è questo linguaggio che lo rende più simpatico di quello che sia nella realtà.

Abbiamo già accennato al fatto che il movente delle azioni del barone è da ricercarsi nel suo egoismo sfrenato. Per portare a termine i suoi progetti egli sceglie mezzi d'ogni sorta, assume atteggiamenti diversissimi nei confronti della stessa persona a seconda la tattica attuale da seguire. Così si comporta anche nei giorni turbati della rivoluzione. Quando viene a sapere che la vittoria dei rivoluzionari è ormai certa, cerca di destreggiarsi fra le due parti politiche. In un bel discorso spiega all'intendente, fedele ai Borboni, i suoi sentimenti e doveri:

"— Domani — disse il barone — appena l'alba fa occhio, vado dal vescovo: voglio vederci chiaro in quello che succede, se rivoluzione dobbiamo fare la facciamo tutti, non vi pare?

— Io rappresento il re — disse il sottintendente — e rivoluzione non ne faccio: domani cercherò di raggiungere Palermo, i miei superiori mi diranno quel che dovrò fare.

— Ma certo — disse il barone — il dover vostro è questo; né io son disposto a cedere di un palmo per quanto riguarda il re. Va bene, facciamo la rivoluzione, ma il re è il re. Tiriamo giù lo stemma col giglio, se la canaglia così vuole: ma io quello stemma sempre nel cuore lo porto... A Palermo, spero non mancherete di ricordare ai vostri superiori il mio sentimento di fedeltà al re e ai suoi ufficiali...E l'ospitalità che vi offro in questo momento, proprio a cuore aperto ve l'offro, credetemi..."²

Dopo una domanda di sondaggio /non vi pare?/ il barone si accorge che deve essere cauto nel rivelare le sue intenzioni al sottintendente. E così chiama canaglia i rivoluzionari, sottolineando anche con questa parola dal significato peggiorativo la sua separazione da "quelli". Infiora la sua lunga risposta di metafore /cedere di un palmo, offrire l'ospitalità a cuore aperto, portare lo stemma sempre nel cuore/. Con l'accentuazione di certe parti del discorso /ordine indiretto delle parole/ dà un tono patetico, quasi sofferente alle sue parole. Per distanziarsi dai rivoluzionari, accentua più volte il pronome personale io. Per rilevare i propri meriti è resa tonica, all'inizio della frase, la parola ospitalità e anche l'avverbio di tempo sempre, per esprimere la sua fedeltà eterna verso la Casa Reale. Le due antitesi esprimono in forma molto "letteraria" la sorte tragica del barone: egli non ha altra scelta come quella di allearsi apparentemente ai rivoluzionari.

Il barone fa lo stesso doppio gioco anche nella vita privata. Fa mandare in prigione il servo Pepé, per poter continuare tranquillamente la tresca che egli tiene con la moglie del servo; ma quando Pepé viene portato via, è proprio lui che cerca di "salvarlo" e di spiegare le cause del suo imprigionamento:

"---...Eh sì, un affare complicato: quel benedetto uomo di tuo marito... lasciamo perdere... Uno, dico uno come me, si inganna... Quant'è buono Pepé, che lavoratore è Pepé: puntiglioso, preciso... E poi vieni a sapere che Pepé, di notte, mentre gli altri dormono... Basta, non voglio parlare... Ora lo portano a Trapani, quel che c'è da chiarire sarà chiarito: ci penso io, non è che poi l'hanno preso i turchi; di tornare deve tornare, questo è certo... Ma una cosa te la voglio dire, figlia mia, e devi pensarci su stanotte: non è tutto oro quello che luce... Pepé non era quello che pareva: male compagnie, stravizio..."³

Dal brano risulta chiaramente che il barone cerca di dissimulare la sua malvagità con un tono misterioso. Usa proposizioni ellittiche o spesso lascia le frasi sospese a metà; con ambedue i mezzi raggiunge lo stesso effetto stilistico: quello della misteriosità. - All'inizio del passaggio citato le sue frasi sono piene d'indignazione /espressa per mezzo delle ripetizioni, della rievocazione ironica delle opinioni positive su Pepé, per mezzo del verbo alla seconda persona del singolare/. Ma alla fine con generosa superiorità /figlia mia/ e con noncuranza /ci penso io/, anzi, con sforzato umorismo /non è che poi l'hanno preso i turchi/ si assume il ruolo del salvatore e trae la morale dai fatti con un proverbio il quale viene introdotto con un bel rigiro di frasi.

Dopo la vittoria dell'impresa di Garibaldi il barone è costretto a riconoscere che il doppio gioco non funziona più. Quando Garibaldi con il suo esercito arriva a Castro, viene

ricevuto nel palazzo Garziano e il barone dice come segue:

"—...voi, signori miei, siete ospiti in casa mia: tutti, ch  la mia casa   grande e ci starete con comodit ... Mentre starete in Castro, per me sar  un onore e un piacere ospitarvi... E tutto quel che vi occorre, non fatevi scrupolo a chiederlo... — e rivolto al colonnello T rr — le pecore arriveranno entro un'ora; e anche i buoi... Tutto quel che possiedo   a disposizione vostra, tutto..."⁴

Con l'istinto di un uomo sensibilissimo, degno di un poeta, osserva Ippolito Nievo, personaggio del romanzo, che nella scena citata parla "l'entusiasmo della paura" nel barone. Infatti, il barone   umile, quasi servile, appunto perch    conscio delle sue azioni maligne compiute nel passato a danno dei rivoluzionari. Gi  la formula d'intestazione esprime la sua riverenza, come se con l'aggettivo dimostrativo miei il barone pretendesse l'amicizia e la confidenza dei vincitori. Per mezzo dell'ordine delle parole e con la ripetizione del pronome tutto il barone accentua che i suoi beni sono alla disposizione dell'esercito. In una breve e modestissima aggiunta buttata l  alla fine della penultima frase, il colonnello T rr viene assicurato: non soltanto le pecore richieste arriveranno ma anche i buoi i quali sono offerti volontariamente dal barone.

Ma ci sono delle situazioni nelle quali n  il doppio gioco n  l'umilt  servono. In questi casi il barone d  sfogo ai suoi sentimenti, in gran parte dei casi alla sua rabbia.

Sentiamo come si esprime quando la baronessa — in presenza di tutti gli addetti alla casa Garziano — lo trova in flagrante con l'amante Rosalia:

"—...bel servizio mi avete fatto; ma io vi licenzio, tutti vi licenzio... e tu: stupida carogna... il barone

è uscito, Rosalia è uscita... senza dire che certo qualcuno di voi ha fatto la spia: se arrivo a sapere chi è stato l'ammazzo con le mie mani... oh se l'ammazzo."⁵

Si potrebbe considerare questo brano come un unico periodo nel quale subordinazioni e coordinazioni si alternano con proposizioni ellittiche. L'agitazione del barone si rivela nelle ripetizioni /vi licenzio, l'ammazzo/. Anche l'ordine indiretto delle parole è mezzo espressivo dell'ira del nobilsignore /bel servizio, certo qualcuno.../. Pure nell'uso lessicale si vede chiaramente che il barone non riesce più a controllarsi: chiama stupida carogna lo stalliere. — Ci sono alcune espressioni ironiche in questo brano le quali pure appartengono ai mezzi stilistici che servono per il rispecchiamento linguistico della rabbia del barone. Tali sono p.es. le due frasi: il barone è uscito, Rosalia è uscita, le quali sono rievocazioni ironiche delle parole dello stalliere. Anche l'antifrasi bel servizio mi avete fatto serve a dare una sfumatura d'ironia allo sfogo del barone.

Allo stesso proposito vediamo il protagonista del romanzo in un colloquio non troppo amichevole col prete di famiglia:

"—... 'bel consiglio le avete dato, un consiglio da quel prete porco che siete; io vi fotto a legnate e dal vescovo ci andrete in cataletto, ci andrete; e vi licenzio, sì, vi licenzio: andate a insegnare a Mariantonia il latino, e alle figlie di Pietro l'ortolano, e a tutte le baldracche che tenete in canonica: porco..."⁶

Per fortuna la serie appena iniziata di bestemmie del barone viene interrotta ma anche delle precedenti vediamo: il suo lessico è assai ricco di parole non letterarie. Quasi quasi scoppiando dall'ira il barone usa espressioni come prete porco, vi fotto a legnate, baldracche, porco — senza badare

alla presenza dei suoi figli minorenni. La ripetizione di una parola dal significato peggiorativo /porco/ è pure segno dell'ira, ma di un'ira infrenabile. Nella seconda metà del periodo la rabbia crescente del barone è espressa per mezzo di una gradazione sintattica. Il parlante diventa sempre più volgare e l'intensificarsi dei suoi sentimenti corrisponde a frasi sempre più lunghe: 1. un complemento /di dativo/; 2. un complemento + un'apposizione; 3. un complemento + una subordinata relativa. — Sempre verso la fine del brano citato troviamo un polisindeto: questa figura di sintassi esprime purè la rabbia del barone cui vengono in mente sempre più offese e le aggiunge mediante la congiunzione e alle precedenti.

Nei confronti della moglie il barone si trattiene nel dare sfogo libero alla sua rabbia. Quando donna Concettina comincia ad innervosirlo dice così:

"— Senti... senti... la mosca al naso non devi farmela saltare, ché io perdo la grazia di Dio e divento una bestia, divento."⁷

La furbizia del barone Garziano si rivela anche in questo passaggio: conoscendo la moglie devotissima, egli fa appello alla "grazia di Dio", cercando così di commuoverla al perdono. Confrontando con gli scoppi d'ira del barone finora citati, queste sue frasi possono essere considerate quasi affettuose. Soltanto le ripetizioni testimoniano d'un emozione più intensa del normale.

Alcune volte però accade che il barone non è più capace di controllarsi nemmeno nella presenza di sua moglie. In questi casi — come anche in quello che segue — la sua ira è indirizzata, nello stesso tempo, contro la moglie e contro le cose più sacre della religione:

"—...dite a questa vecchia mummia che i suoi figli, col vescovo che fa il rivoluzionario, sono al sicuro

dove si trovano; e io parlo come mi pare, e voglio bestemmiare da oggi fino a domani, tutti i santi del calendario, uno per uno... e lo faccio a suo dispetto... ecco che lo faccio, sì, lo faccio..."⁸

Il barone "perde il lume": chiama mumnia sua moglie, parla dei suoi figli come se volesse negare tutto quello che ha in comune con lei. Dopo essergli venuto in mente la vendetta /cioè di dare blasfemo attributo a tutti i santi/, sembra abbia paura lui stesso di quel che progetta di fare: ne è segno la sospensione del discorso. Ma poi — con la tripla ripetizione di lo faccio — si prende coraggio e mantiene la promessa.

In alcuni altri casi sappiamo dalla descrizione, dal racconto dell'autore che il barone dà sfogo alla sua rabbia, ma "dal vivo" sentiamo soltanto una parte — le bestemmie — dei suoi pensieri:

"Pazzo fottuto"⁹

"Orbi fottuti siete, tu e tutti gli altri, anche quello sciagurato di mio genero..."¹⁰

"...cornuti, tutti cornuti: ammiragli e generali... cornuti traditori"¹¹

Finora abbiamo conosciuto un barone furbo, pronto a ogni compromesso, secondo la necessità perfino servile o a volte anche rabbioso. Ma il nostro barone non è sempre così deciso: lo vediamo anche triste, perplesso, pieno di paura.

Nei giorni confusi della rivoluzione del 1848 la paura s'impadronisce del barone Garziano. Quando la sera dello scoppio degli avvenimenti di marzo bussano al portone del palazzo, il barone — con appena un filo di voce — riesce a dire al cocchiere:

"—Bravo mastro Carmelo!... Avete capito che avevo bisogno di voi, bravo... Ecco, dovete andare a vedere chi è, ma senza aprire il portone... e se sono quelli

che sapete, dite che il barone non c'è, è partito stasera stessa, magari fingete di confidarvi, di tradirmi: e dite che sono andato a Fondachello, che sono stato chiamato dal massaro... Insomma, non manca a voi, dite quel che vi pare faccia al caso... Ma non aprite il portone, per carità..."¹²

Il tono del brano citato è quasi supplicante: il cocchiere, molte altre volte sgridato dal barone, in questa situazione pericolosa è ripetutamente bravo; ed alla fine, il nobiluomo riesce ad abbassarsi tanto da aggiungere anche un umilissimo per carità alle sue frasi confuse. I suggerimenti del barone per salvare sè stesso, ispirati dalla paura, sono costituiti di frasi brevi e spezzate, dette d'un fiato, senza congiunzione: come quando uno cerca disperatamente la via d'uscita attaccandosi a tutte le possibilità pur minime.

Altro attacco di paura assale il barone quando viene a sapere che il sottintendente, probabilmente ricercato dai rivoluzionari, chiede rifugio nel palazzo Garziano:

"—... e che vuole? proprio in questo momento viene a casa mia? Se quei briganti lo cercano, se gli vengono appresso fin qui, con un viaggio, Dio ne scampi, fanno due servizi: ché prendono lui e me e fanno un macello, fanno. Ma io lo lascio dietro al portone, ognuno la propria rognà deve grattarsi."¹³

Le due interrogative, subito all'inizio della citazione, esprimono l'insicurezza del barone: cosa fare? Nel periodo seguente ci pensa sopra: la costruzione parallela è segno delle sue riflessioni. Già nell'ultima frase si è deciso: non aiuta l'amico — e si giustifica con un proverbio /ognuno la propria rognà deve grattarsi/. La parola briganti, adoperata per i rivoluzionari, rivela i veri sentimenti del barone nei loro confronti. È molto plastica l'espressione fanno un macello, la cui parte nominale rivela in sè stessa il terrore del nobilsignore; la parte verbale del sintagma medesimo viene invece ripetuta, sempre come

espressione della paura del barone. -- Le poche righe citate sono cariche di espressioni che appartengono al campo della fraseologia /Dio ne scampi, con un viaggio fanno due servizi, ognuno la propria rognà deve grattarsi/. Siccome il barone le usa non soltanto nella sopraesposta situazione pericolosa ma anche in diverse altre, non sentiamo azzardata l'opinione che questo personaggio pensa in formule "prefabbricate": da un arsenale linguistico di modi di dire e di proverbi ne usa alcuni in ogni suo discorso, in ogni situazione della vita.

Abbiamo cercato di dimostrare come il carattere del barone Garziano possa rivelarsi in tutti i suoi aspetti solo ed unicamente attraverso il proprio linguaggio. Sciascia, nel presentare la caratteriologia del personaggio, non opera secondo i metodi già presenti in altri scrittori: la differenza sta nel non insistere sulla descrizione dei protagonisti /operazione, questa, tipica nei romanzieri delle epoche letterarie precedenti/, ma nella esposizione complessa delle qualità espressive dei personaggi in questione. Questo continuativo interesse del Nostro sugli usi linguistici dei protagonisti risulta essere maggiormente conforme alle esigenze del pubblico letterario dei nostri giorni.

Zsuzsanna FÁBIÁN

NOTE:

1. Leonardo Sciascia /1921-/ è senza dubbio lo scrittore siciliano più conosciuto in questi ultimi tempi. Già le sue prime opere /Le parrocchie di Regalpetra 1956; Gli zii di Sicilia 1958/ risvegliarono l'interessamento del pubblico e dei critici per la sua attività letteraria. Altre opere /Il giorno della civetta 1961; Il Consiglio d'Egitto 1963; L'onorevole 1965/ lo avevano collocato tra gli scrittori "impegnati", tra quelli che scoprendo paralleli tra passato e presente richiamano l'attenzione sul bisogno di evitare gli errori una volta commessi, tra quelli che lottano, disperatamente, per il sopravvento dell'intelligenza umana sulla forza brutale. Anche se nelle ultime sue opere /Il contesto 1971; Todo modo 1974; La scomparsa di Majorana 1975/ si manifesta qualche segno di pessimismo ciò non significa nello stesso tempo anche la rinuncia di seguire la via prefissa, quella di scoprire e di descrivere l'aspetto vero delle cose. Ne sono la conferma le opere scritte e progettate.
2. Leonardo Sciascia: Gli zii di Sicilia. Einaudi, Torino, 1958, p. 124.
3. Op. cit. p. 107.
4. op. cit. p. 160.
5. op. cit. p. 113.
6. op. cit. p. 112-3.
7. op. cit. p. 119.
8. op. cit. p. 123.
9. op. cit. p. 143.
10. op. cit. p. 153.
11. op. cit. p. 154.
12. op. cit. p. 125.
13. op. cit. p. 121-2.



F.k. Dr. Madácsy László

Készült a JATE sokszorosító műhelyében, Szeged

Engedélyszám: 40296

Néret : A/5

Példányszám: 250

F.v. Lengyel Gábor